



DOROTTYA VIG

**ESTUDO SOBRE TRANSPOSIÇÃO E A SUA
NECESSIDADE NA VIDA DE UM TROMPISTA**



DOROTTYA VIG

**ESTUDO SOBRE TRANSPOSIÇÃO E A SUA
NECESSIDADE NA VIDA DE UM TROMPISTA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Chagas Rosa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof.^a Doutora Helena Maria da Santana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José António Pereira Nunes Abreu
Professor Auxiliar da Universidade de Coimbra (arguente)

Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador).

agradecimentos

A todos os que de alguma forma contribuíram para que este projeto se realizasse.

palavras-chave

Transposição na trompa, maturidade, metodologia, facilidade de leitura, motivação dos jovens intérpretes.

resumo

O trabalho pretende aprofundar a temática da transposição na trompa, apresentando diferentes perspectivas de pensamento e abordagens, demonstrando a proposta adotada no trabalho com os alunos e fazendo ver a necessidade de um professor de trompa no início da assimilação do processo. Pretende também esclarecer todos os que estiverem interessados em ler este trabalho para o significado prático da transposição na trompa e a sua necessidade fulcral para trompistas. Os resultados obtidos indicam que maturidade, facilidade de leitura e estudo metodológico são os elementos que mais contribuem para o sucesso da aprendizagem da transposição.

keywords

French horn transposition, maturity, methodology, reading facility, motivation for young interpreters.

abstract

This work aims to enhance the insight on French Horn transposition, presenting different thinking perspectives, demonstrating them, as well as the adopted process with students and looking to need of a French Horn teacher in the beginning of the learning process. It also aims to clarify the musical community on the practical meaning of the transposing work and highlight its vital importance for French Horn players. The results indicate that maturity, a good sight-reading and a methodic practice are the elements that contribute the most for the success in transposition.

ÍNDICE

1. Apresentação do documento de apoio ao projeto educativo.....	9
1.1 Problemática.....	10
1.2 Objetivos.....	11
1.3 Organização do documento de apoio ao projeto educativo.....	12
2. Enquadramento histórico e teórico	
2.1 A Trompa natural e o seu desenvolvimento.....	13
2.1.1 Introdução das roscas.....	13
2.1.2 Inventionhorn e a bomba de afinação.....	14
2.1.3 Cor solo.....	14
2.1.4 Idade de ouro.....	15
2.2 Revisão da literatura sobre a transposição para a trompa	
2.2.1 Robin Gregory.....	17
2.2.2 Philip Farkas.....	18
2.2.3 Pensar pelo sistema intervalar.....	19
2.2.4 Pensar pelo sistema de claves.....	20
3. Metodologia	
3.1 Participantes.....	23
3.2 Materiais.....	25
3.3 Procedimentos.....	25
3.4 Forma de pensar adotada.....	42
4. Resultados e análise dos resultados	
Avaliação dos alunos.....	45
5. Discussão e conclusão.....	50
6. Bibliografia.....	53

7. Anexos

Anexo 1 – Carta Protocolo.....	54
Anexo 2 – Calendarização das aulas.....	55
Anexo 3 – Convocatória E. E.....	56
Anexo 4 – Autorização E. E.....	57
Anexo 5 – Ficha de identificação do Ruben.....	58
Anexo 6 – Ficha de identificação do Rui.....	59
Anexo 7 – Ficha de identificação do Miguel.....	60
Anexo 8 – Ficha de identificação da Carolina.....	61
Anexo 9 – Questionário Ruben.....	62
Anexo 10 – Questionário Rui.....	63
Anexo 11 – Questionário Miguel.....	64
Anexo 12 – Questionário Carolina.....	65
Anexo 13 – Tradução da revisão literária – “Horn” de Barry Tuckwell.....	66
Anexo 14 – Tradução da revisão literária – “Conversations about the horn” de Daniel Bourgue.....	69
Anexo 15 – Tradução da revisão literária – “The horn” de Robin Gregory.....	76
Anexo 16 – Tradução da revisão literária – “A complete guide for brass” de Scott Whitener.....	82
Anexo 17 – Tradução da revisão literária – “The grove dictionary of musical instruments” de Stanley Sadie	85
Anexo 18 – Tradução da revisão literária – “The art of French horn playing” de Philip Farkas.....	87
Anexo 19 – Tradução da revisão literária – “Playing the horn” de Barry Tuckwell.....	100
Anexo 20 – Inquérito.....	102
Anexo 21 – Compêndio - A transposição na trompa.....	114

ÍNDICE DE FIGURAS E DE TABELAS

Figura 1 – Trompa natural.....	13
Figura 2 – Trompa natural Inventionhorn.....	14
Figura 3 – Cor solo.....	15
Figura 4 – Transposição em Mib.....	19
Figura 5 – Transposição em Dó.....	21
Figura 6 – Transposição em Sib.....	21
Figura 7 – Transposição em Si.....	22
Tabela 1 – Calendarização e materiais usados.....	26
Tabela 2 – Materiais usados.....	27
Tabela 3 – Avaliação Ruben.....	45
Tabela 4 – Avaliação dos restantes alunos.....	47

1. APRESENTAÇÃO DO DOCUMENTO DE APOIO AO PROJETO EDUCATIVO

O meu interesse pela transposição na trompa surge, em primeiro lugar, devido ao facto de, pela minha experiência profissional como professora, verificar que, sempre que era introduzida a transposição, os alunos geralmente a achavam difícil. Trata-se de uma operação que requer forte concentração, de exercício cerebral e de pensamento coerente e rápido pois, enquanto se toca uma nota, já se tem que ler a seguinte e assim por diante.

Foi para tentar combater esta visão da transposição dos alunos, dissuasora da transposição, que optei por abordar esta temática e para que eu própria obtivesse, através de um estudo mais aprofundado, soluções mais cativantes.

Com o atual programa curricular é muito complicado aprofundar devidamente todas as matérias, pois estamos muito limitados em termos de tempo, temos um programa para cumprir e muitas vezes não nos é possível ensinar tudo o que desejamos dentro do horário das aulas.

Por essa razão optei por escolher duas semanas, nas quais os alunos já não tivessem aulas, para dedicarmos esse tempo à aprendizagem da necessidade da transposição, desenvolver diferentes formas de pensar e descobrir informações relativas ao tema que os alunos não sabem, como por exemplo questões históricas e principalmente metodologias para estudar a transposição.

Para que este estudo se viesse a realizar foi feito um convite a quatro alunos, todos do 5º Grau, três do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e um da Academia de Santa Maria da Feira, pois é nestes dois estabelecimentos de ensino que leciono. Foram dadas aulas em conjunto e individuais durante 2 semanas (v. a calendarização que está nos anexos), onde foi introduzida a transposição e detalhadamente trabalhada.

Optou-se por fazer um estudo com quatro alunos do mesmo grau (5ºG). Alunos mais novos não teriam os requisitos necessários para o desenvolvimento deste projeto, pois coexistiriam dificuldades de leitura e uma lenta assimilação de conceitos muito mais básicos do que o da transposição.

Com o passar do tempo fui conhecendo aqueles que não eram meus alunos durante o ano letivo 2011/2012 e pude presenciar, num todo, discentes com evoluções completamente diferentes devido à maturidade de cada um, personalidades distintas e formas de pensar mais ou menos rápidas. No final, esta pesquisa acabou por ser muito mais interessante e mais minuciosa do que se tivesse envolvido alunos com graus divergentes.

1.1 PROBLEMÁTICA

O principal problema para a maior parte dos alunos é a predisposição para transpor.

Há que sublinhar que, do mesmo modo que, para eles, a transposição é desencorajadora, para mim também o foi quando comecei a tocar com transposição. Lembro-me de que, na altura, também havia falta de tempo para me explicarem e me cativarem pela temática e passou-se de imediato para a prática sem que eu percebesse muito bem porque é que tinha de transpor? Porque é que aquele concerto estava em Mib?!

Geralmente os alunos pensam na transposição como um bicho-de-sete-cabeças. Tal como refere Gustav Saenger acerca da transposição, esta “apresenta uma extrema perplexidade de dificuldades para muitos instrumentistas”¹ (Henry Kling, 1910, prefácio). Depois de estar bem interiorizada a forma de pensar, temos de saber colocar em prática o que pensamos, ter em atenção a armação de clave e os acidentes que aparecem na partitura fazendo corretamente os cálculos. Há, portanto, uma série de procedimentos para os quais temos que estar em alerta para que nada falhe quando tocamos com transposição.

A transposição é um processo que envolve diversos fatores, como por exemplo: domínio perfeito de leitura de notas, familiarização com a melhor forma de pensar na transposição, domínio e prática de uma armação de clave mental diferente da que está escrita na partitura. Muitos alunos têm algumas dificuldades na compreensão da transposição e têm, por isso mesmo, muito mais dificuldades na prática.

Tal como se veio a confirmar durante o estudo, o fator maturidade tem também um relevo bastante acentuado para que o estudo da transposição se torne um sucesso e a forma como um aluno consegue compreender todos os processos, reproduzindo a totalidade destes em simultâneo quando toca.

Para concretizar todo este processo complexo de assimilação da transposição é necessário muito tempo e também um fator muito importante, mas que só descobri nas duas semanas de prática: a necessidade de um professor estar ao lado do aluno, preferencialmente de trompa, um professor que esteja muito atento àquilo que o aluno faz, pois muitas vezes estes, principalmente aqueles que não estão habituados a ler com transposição, chegam a tocar em transposições e em tonalidades que não são as pedidas pelo professor. Isto porque os alunos geralmente, por fazerem mal os cálculos, chegam a tocar notas mal. Por estarem a pensar somente nas notas, os alunos esquecem-se de reproduzir o ritmo que está na partitura, de tocar com as articulações, dinâmicas marcadas, etc. Por isso o professor deve estar durante algum tempo presente no início da

¹ Trad. da autora: (...) presents an extremely perplexing difficulties to many performers.

aprendizagem da transposição para que, sempre que aconteçam esquecimentos de outros aspectos musicais para além das notas e cálculos errados, poder alertar o aluno dando-lhe indicações de como proceder melhor da próxima vez que tocar.

Outra problemática que surgiu com o desenrolar da minha pesquisa acerca desta temática (que poderá também surgir a todos aqueles que queiram saber um pouco mais sobre a transposição ou que queiram continuar a explorar esta questão de uma forma mais profunda) é a ausência de literatura que aborde ou desenvolva a transposição. Esta temática foi absolutamente suprimida na maior parte dos livros relativos à literatura para a trompa. Este processo de transposição é, na maior parte das vezes, encarado como uma competência a ser aprendida de uma forma autodidata, não necessitando de uma explicação muito detalhada.

1.2 OBJETIVOS

Com este estudo pretendo demonstrar que podem ser alcançados diversos objetivos. Os objetivos a seguir listados não estão necessariamente organizados por ordem de importância:

1. A transposição não é de todo um bicho-de-sete-cabeças. Antes deve ser encarada como um jogo mental que requer muita concentração. Se um estudo, concerto ou um excerto de orquestra for executado corretamente, poderemos estar satisfeitos com o que acabamos de tocar, criando níveis de autoconfiança cada vez mais altos, como com tudo o que fazemos no dia-a-dia;
2. O conhecimento mais profundo de tudo o que diz respeito à transposição em termos históricos, como por exemplo: a explicação da necessidade da transposição; a relação entre a trompa natural e a transposição; a transposição como forma de acompanhar a evolução da trompa e ainda outras curiosidades referentes à temática;
3. Compreensão e aceitação de que só com muita prática conscienciosa é que a transposição se pode tornar fluente;
4. Automatização da forma mais infalível de se pensar quando se transpõe;
5. Aceitar que a transposição é uma competência fulcral na vida de qualquer trompista, mesmo que muitos não se tornem músicos de orquestra profissionais e que não precisem da transposição (a maior parte dos alunos toca nalguma banda e é comum as partituras não estarem em Fá, sendo por isso necessário transpor).

1.3 ORGANIZAÇÃO DO DOCUMENTO DE APOIO AO PROJETO EDUCATIVO

Este documento está dividido em cinco capítulos. No capítulo que se segue, é descrita de forma sucinta a evolução da trompa e a revisão literária sobre a temática. No terceiro capítulo, são apresentados os métodos e a forma de pensar adotada. No quarto capítulo, é feita a exposição dos resultados. Por fim, no quinto capítulo, produz-se uma reflexão aprofundada sobre este trabalho.

2. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TEÓRICO

Como já foi referido anteriormente, são muito poucos os trompistas, quer sejam pedagogos e/ou músicos, que incluem nos seus livros capítulos que dediquem importância à transposição com uma profunda explicação acerca de tudo o que lhe diz respeito. Na pouca literatura que me foi útil deparei-me com explicações muito idênticas acerca da transposição.

Visto ser útil para qualquer aluno saber as origens da transposição, tratarei por começar o capítulo com uma breve introdução à temática. A necessidade da transposição advém da substituição das trompas naturais, com roscas, para trompas com pistões e válvulas.

2.1 A TROMPA NATURAL E O SEU DESENVOLVIMENTO

2.1.1 Introdução das roscas

Até aos inícios do séc. XVII a trompa natural em orquestra teve muitos problemas inerentes à ausência de roscas/voltas/tubos, ou seja, estava limitada a tocar somente as notas da série de harmónicos da afinação da trompa, sendo que foi, muitas vezes, por essa razão colocada de lado em diversas obras.

A referência mais antiga da escrita de trompa (natural sem roscas) numa obra é na comédia “Princesa de Élide” (com música de Lully, estreada em Versalhes em 1664). A referência mais antiga da terminologia ‘trompa com roscas’ é encontrada no tratado musical de 1713, “Das neueröffnete Orchester” escrito por Johann Mattheson (Barry Tuckwell, 1983). Inicialmente foram fabricadas roscas com tamanhos diferentes para que pudessem ser encaixadas umas nas outras para se obter o tom certo aquando colocadas no tudel (figura 1)

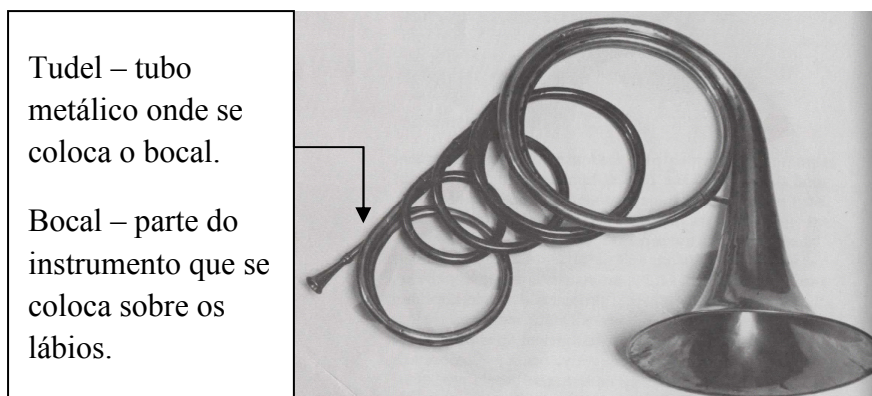


Figura 1

No entanto, as roscas tinham as suas desvantagens: o mais óbvio é o facto de que, sempre que era necessário mudar o comprimento da rosca, esta mudança tinha de ser feita junto ao bocal do trompista, ou seja o corpo da trompa podia estar muito perto do trompista ou muito longe, o que era claramente um incómodo. A desvantagem menos relevante é o facto de as roscas estarem em desgaste constante devido ao uso. Estas desvantagens prejudicavam claramente a eficiência da trompa.

2.1.2 Inventionhorn e a bomba de afinação

Em 1753, Anton Hampel e Johann Werner desenvolveram a trompa já existente mudando o sítio da colocação da rosca, que agora era feito no corpo central do instrumento em forma de U, sendo que, para além da resolução da questão do afastamento da trompa, também conseguiram fazer com que fosse possível afinar a trompa, adaptando-a com uma bomba de afinação (figura 2).

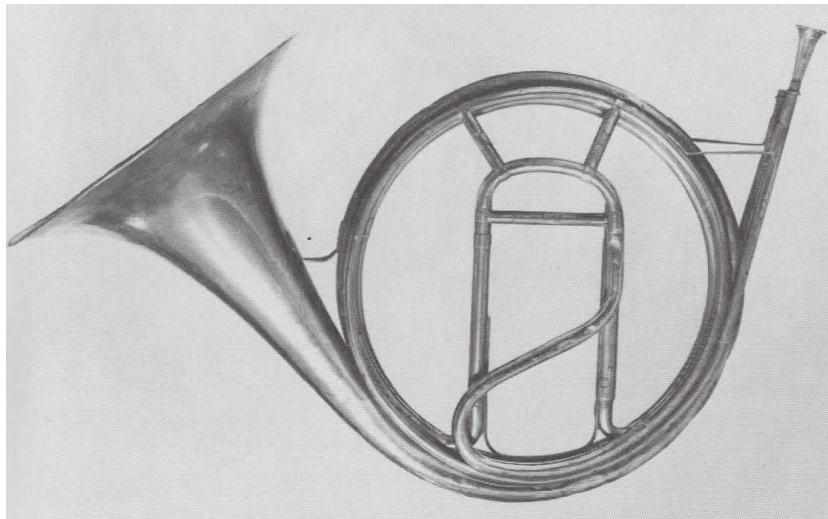


Figura 2

2.1.3 Cor solo

Em 1781 os construtores Joseph e Lucien-Joseph Raoux desenvolveram a trompa, equipando-a com um conjunto de roscas desde sol a ré. Ou seja, cada rosca estava num tom diferente, sendo que era muito mais prático em vez de conjugar os diversos tubos. (figura 3)

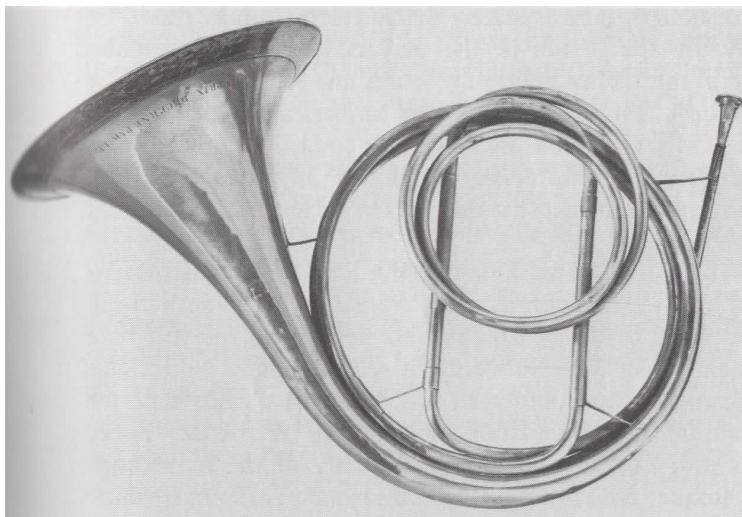


Figura 3

2.1.4 A idade de ouro

Esta situa-se entre 1750 e 1820 e não se caracteriza pela idade de ouro somente pelos trompistas, mas igualmente pelos compositores, pois inúmeros concertos foram escritos nesta época para a trompa como um instrumento solista, dos quais os de Mozart e Haydn são os mais conhecidos e mais populares. Mas houve muitos outros compositores, de menor importância, que escreveram, igualmente, obras excelentes e que sempre que eram tocadas eram aclamadas.

Embora como solista a trompa sobressaísse, em orquestra o papel da trompa era pouco revelante pois tinha um papel de preenchimento de harmónico, salvo raras exceções.

Na orquestra, as trompas eram usadas geralmente em pares: uma parte aguda e uma parte grave. Mesmo tendo várias roscas diferentes, os compositores nem sempre escreviam de acordo com isso. Por exemplo, se a parte escrita da trompa estava em Sol M, tinham duas trompas naturais em Sol. Estas nem sempre tocavam assim que havia modulações.

Seguiram-se tempos de experimentação desde 1758 até cerca de 1898, altura em que Ed Kruspe criou a trompa dupla, que continua a ser a mais usada ainda hoje em dia. Trompa essa que, tal como o nome indica, tem duas trompas numa só (Fá e Sib). Quando é pressionada a chave de fá, o ar passa pelas bombas de fá (que são maiores/longas, logo os sons são mais graves) e quando é pressionada a chave de sib o ar passa pelas bombas de sib (que são mais pequenas/curtas, logo os sons são mais agudos). Mas até essa altura (1898) criaram-se inúmeros modelos. Pelo que sabemos, as válvulas aparecem pela primeira vez referidas numa carta datada de 6 de dezembro de

1814 enviada por Heinrich Stölzel ao rei Friederich Willhelm III da Prússia. Foram-se desenvolvendo diferentes tipos de válvulas. No entanto, todas apresentavam problemas.

O mais evidente e mais perturbador era que dificilmente se poderia tocar passagens com articulação em *legato*, devido à passagem de ar por entre as válvulas, criando esta uma pausa por entre as notas ligadas. Ou seja, ou os compositores evitavam escrever passagens em *legato* ou continuavam a escrever partes para serem tocadas por trompas naturais.

Os compositores optaram por continuar a escrever para trompa natural. “Johannes Brahms é o compositor favorito dos trompistas”² (Barry Tuckwell, 1983), pois conhecia profundamente as capacidades técnicas/expressivas da trompa (em jovem estudou este instrumento), explorando-as ao máximo. Ao mesmo tempo que Brahms escrevia para trompa natural, Richard Wagner estava a explorar a escrita para trompa de válvulas e, tal como era esperado, poucos trompistas o seguiram, devido ao facto da construção da trompa de válvulas ser uma recente invenção e pouco fiável, em termos de articulação e afinação. “A qualidade do som misterioso foi perdida com a introdução das válvulas” (Barry Tuckwell, 1983), devido, primeiramente, ao facto de os trompistas sentirem dificuldade em mudar para esta nova trompa e pelo facto dos mecanismos destes ainda serem bastante defeituosos.

Somente em 1903 é que a trompa de válvulas moderna passa a ser o instrumento oficial no Conservatório de Paris, em vez da habitual trompa natural. Alguns outros desenvolvimentos aconteceram a partir de 1903, como por exemplo a invenção da trompa tripla e a mais popular trompa descante.

As trompas construídas nos anos 1980 tinham o mesmo desenho das que eram construídas em 1820. No entanto, o mecanismo foi-se modernizando aos poucos. Ou seja, a partir do abandono da trompa natural, os trompistas passaram a ter que transpor tudo aquilo que não estava em Fá. É por esta razão que hoje em dia todos nós transpomos.

2.2 REVISÃO DA LITERATURA SOBRE A TRANSPOSIÇÃO PARA TROMPA

Conforme mencionado, poucos músicos, pedagogos, estudiosos ligados à trompa retratam a transposição como uma temática honesta mas complexa nos seus livros. Os autores que tratam a questão de transposição mencionam os problemas de leitura (Daniel Bourgue, 1996); outros referem que a transposição é um mistério (Barry Tuckwell, 1978) e que o iniciante pode estar muitas vezes apavorado pela transposição

² Trad. da autora: “Johannes Brahms is a favourite composer for horn players”.

(Philip Farkas, 1956). No entanto, Philip Farkas dá um conselho a todos os que querem e necessitam de aprender transposição dizendo que: “(...) isto [transposição] requer muita prática e experiência (...)”³ (Philip Farkas, 1956, p.70).

Os autores que mencionam a transposição na trompa, maioritariamente demonstram-na numa tabela onde somente designam, de uma forma muito sucinta, como é que cada transposição tem de ser transposta em termos intervalares. Um deles é Scott Whitener que refere que a prática que advém da época das roscas na obtenção da desejada série de harmónicos se tornou para os trompistas e trompetistas um legado de partes numa variedade de armações de clave. Outro autor, Daniel Bourgue, demonstra em diferentes tabelas as transposições e dá uma ideia de que a transposição se tornou obrigatória devido à evolução do instrumento. Porém “(...) não é essencial na disseminação da nossa arte.”⁴ (Daniel Bourgue, 1996, p. 56). Na sua opinião a transposição deveria ser eliminada, transpondo-se todas as partituras para trompa em Fá, pois a seu ver as dificuldades de leitura podem prejudicar uma boa performance.

Os três autores que mais exploram em termos didáticos a transposição são: Philip Farkas⁵, Robin Gregory⁶ e Barry Tuckwell⁷.

Barry Tuckwell, na sua sebenta intitulada “Playing the horn”, resume sucintamente, em duas páginas, a história e dá breves conselhos acerca das transposições para a trompa.

2.2.1 Robin Gregory

Robin Gregory, no livro “The horn”, já aborda a temática de forma mais aprofundada, explicando que as composições escritas até Richard Strauss abrangeram todas as transposições possíveis. Para ele existem as seguintes formas de pensar a transposição:

³ Trad. da autora: “(...) this takes much practice and experience (...)”

⁴ Trad. da autora: “(...) it is not essential to the dissemination of our art.”

⁵ Viveu entre 1914 e 1992, foi trompa solista entre 1933 e 1960 em diversas orquestras norte-americanas, tais como as orquestras de Chicago, Boston e Cleveland. Durante a sua carreira musical lecionou em inúmeras universidades. No entanto, foi a partir de 1960 na Universidade de Bloomington (Indiana), que ganhou a sua reputação publicando muitos livros sobre a trompa, que ainda hoje prevalecem como referência na literatura para este instrumento.

⁶ Robin Gregory é completamente desconhecido, não havendo quaisquer referências sobre ele nem em livros da especialidade, nem na internet.

⁷ Trompista australiano que fez parte de muitas orquestras mundiais. Em 1968 retirou-se da orquestra sinfónica de Londres, para se dedicar exclusivamente à carreira de solista, gravando mais de 50 cd's. Tem três importantes livros sobre a trompa.

- a) Todas as notas podem ser associadas à nota de efeito real (ouvindo que o som na trompa é sempre uma 4ª perfeita inferior). No entanto, esta forma de pensar envolve duas formas de transpor, uma da nota escrita para a nota de efeito real e dessa nota para a nota a ser tocada. Esta transposição é indicada, talvez, para os que têm ouvido absoluto;
- b) Sistema de claves, que só é possível para aqueles que estejam habituados a ler em claves pouco utilizadas. As notas mantêm-se na pauta, no entanto, é-lhes substituída mentalmente a clave e a armação de clave. Possivelmente os trompistas só usam este método para transposições maiores do que 3ª. Para transposições até um intervalo de 3ª o próximo método é o mais conveniente;
- c) Cada nota é transposta mentalmente pelo intervalo exigido e premida a dedilhação da nota mental, tal como refere o próprio autor: “Embora este método à primeira vista pareça lento e trabalhoso, eventualmente pode ser levado a cabo sem um esforço contínuo se regularmente praticado nos diversos intervalos necessários para as transposições mais requeridas”⁸. A desvantagem é que podemos perder a noção da tonalidade em que estamos, devido ao facto de estarmos a ler somente na vertical, nota a nota;
- d) Um outro procedimento mais musical é o de transpor a passagem completa na armação de clave pretendida, leitura horizontal. No entanto este é já uma forma de pensar bastante arrojada para os alunos.

Robin Gregory descreve um método que para ele é muito mais eficaz pois conjuga várias formas de pensar: (i) memorizar firmemente a nova armação de clave, (ii) saber qual o intervalo na vertical, para cima ou para baixo, e (iii) ler horizontalmente, observando o intervalo entre cada nota. Não nos devemos esquecer que qualquer acidente na partitura também é um acidente na nossa armação de clave mental.

2.2.2 Philip Farkas

Philip Farkas, no seu livro “The art of French horn playing”, que é considerado por muitos a bíblia dos trompistas, debate a perspetiva de pensamento da transposição de um estudante de trompa e de um trompista experiente, fazendo ver ao leitor que se a transposição para um estudante é confusa, para um trompista experiente é um dos seus menores problemas.

⁸ Trad. da autora: “Though this method at first proves slow and laborious, it can eventually be carried out without continuous effort if regularly practiced in the various intervals called for by the transpositions commonly required”.

Para este autor há somente dois métodos para pensar na transposição: por sistema intervalar e por sistema de claves. Para intervalos próximos aconselha o primeiro, e para intervalos mais afastados o segundo.

Para transposições até uma 3ª maior de fá, Farkas aconselha pensar sempre por intervalos. Este método poderá ser usado para transposições para baixo em Mi, Mib, Ré, Réb e para transposições para cima, em Fá#, Sol, Láb e Lá. Quando se transpõe não se deve pensar em 3ª maior ou menor, mas sim na armação de clave mental.

Seguidamente irei expor e descrever cada transposição de acordo com a forma de pensar de Philip Farkas.

2.2.3. PENSAR PELO SISTEMA INTERVALAR

TROMPA EM MI

É talvez mais fácil pensar somente em tocar meio-tom abaixo de todas as notas escritas, tendo atenção à armação de clave.

Para todas as transposições seguintes o método subsequente é muito similar. Um trompista que tem a sua trompa afinada em fá terá sempre de pensar em menos um bemol ou em mais um sustenido do que a armação de clave da transposição pedida, devido ao facto da sua trompa em Fá ter o sib incorporado. Embora seja raro encontrar armações de clave com sustenidos e bemóis, não significa que estas não existam. No entanto, nas partes de orquestra dos períodos clássico e romântico, as partes de trompa estavam sempre em Dó (a nota escrita era a mesma do que, por exemplo, a nota do violino). Na era das trompas naturais era necessário colocar a rosca correspondente à armação de clave da obra, eliminando assim qualquer necessidade de se escrever a armação de clave. Todas as seguintes descrições têm como base a armação de clave de Dó M.

TROMPA EM Mib

Tocar a nota imediatamente inferior à nota escrita - se a nota está no espaço ficará na linha inferior e se está na linha ficará no espaço imediatamente inferior.

Se a armação de clave de Mib M tem três bemóis, o trompista só tem de pensar em dois, pois a sua trompa, como está em Fá, já tem o sib incorporado.

Para armações de clave com sustenidos retiram-se os dois últimos para “contrariar” os dois bemóis necessários para a trompa em Mib, tal como demonstra a figura 4:



Figura 4

TROMPA EM RÉ

A armação de clave de Ré M tem dois sustenidos. No entanto, a trompa tem de tocar mais um sustenido porque tem um bemol incorporado. Como a relação de fá para ré é de uma terceira inferior, quando a nota está na linha toca-se na linha imediatamente inferior: e quando vemos uma nota no espaço, tocamos a nota no espaço imediatamente inferior.

TROMPA EM RÉb

Pensamos na mesma relação de terceira descendente mas temos, todavia, que calcular uma nova armação de clave mental. A tonalidade de Réb M tem cinco bemóis, mas, como temos incorporado o “nosso” bemol, só temos de tocar quatro na armação de clave de Dó M.

TROMPA EM FÁ#

Embora seja uma transposição usada raramente pelos compositores, muitas vezes os cantores podem pedir à orquestra para tocar meio-tom acima. A forma de pensar é a mesma da utilizada para trompa em Mi, mas em vez de se transpor meio-tom para baixo, transpõe-se meio-tom para cima.

TROMPA EM SOL

Deve-se pensar na nota imediatamente superior à nota escrita. Para uma nota escrita na linha, é preciso pensar no espaço superior; se a nota estiver no espaço, será necessário pensá-la na linha superior. Para encontrar a armação de clave mental pensamos que Sol M tem um sustenido. No entanto, a “nossa” trompa está incorporada com um bemol, logo, para contrariar isso, pensamos em dois sustenidos.

TROMPA EM LÁb

A armação de clave de Láb M tem quatro bemóis, mas nós já temos um bemol, por isso a nossa armação de clave é de três bemóis. Pensar sempre uma terceira superior: a nota na linha fica nota na linha superior e a nota no espaço fica nota no espaço superior.

TROMPA EM LÁ

Pensar na mesma terceira maior para cima. Contudo, como a armação de clave de Lá M tem três sustenidos e nós temos um bemol, por isso teremos de pensar na armação de clave com quatro sustenidos.

2.2.4. PENSAR PELO SISTEMA DE CLAVES

Visto que a visualização e transposição de intervalos maiores do que os de terceira pode parecer ser mais difícil, apresento o sistema de claves que me parece ser o mais acertado para o Philip Farkas.

Se já é costume ler-se na clave de sol e na clave de fá (de forma a omitir linhas suplementares inferiores), então, já aplicamos o princípio da transposição por claves. Devem-se memorizar diferentes nomes de notas para as linhas e espaços do que aqueles que estamos acostumados a chamar nas mais comuns claves. Sabendo ler na clave de fá, há somente mais duas claves que são necessárias na transposição da trompa em Sib, Si e Dó que são as claves de fá na terceira linha e a clave de dó na segunda linha.

TROMPA EM DÓ

Deve-se substituir a clave de sol por uma clave de fá na terceira linha. Chama-se clave de fá pois a linha entre os dois pontos é onde está a nota fá. Devemos de seguida memorizar um conjunto de notas a que chamaremos de notas “guia” e procurarmos a nota escrita a partir desse conjunto.

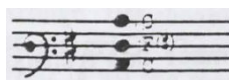


Figura 5

Depois destas notas estarem gravadas, é necessário pensar na armação de clave a tocar. A armação de clave de Dó M não tem nem sustenidos nem bemóis mas nós temos um bemol incorporado na trompa. Para o eliminar é preciso tocar a armação de clave com um sustenido. Pensar no método de mais um sustenido ou menos um bemol aplica-se aqui perfeitamente.

TROMPA EM Sib

Como a transposição em Sib é mais simples do que a transposição em Si, começa-se por descrever esta transposição. Para tal, necessitamos de visualizar uma clave nova: a clave de dó na segunda linha. Embora a clave de dó na segunda linha tenha caído em desuso, serve perfeitamente para o nosso propósito. Temos de memorizar um diferente conjunto de notas “guia”

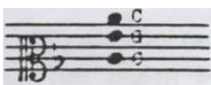


Figura 6

Se o trompista tem sempre um bemol na sua trompa e se a armação de clave é Dó M, é preciso tocar com armação de clave de um bemol.

TROMPA EM SI

Usa-se a mesma clave que para a transposição em Sib. Si M tem cinco sustenidos, mas temos de adicionar mais um sustenido (para contrariar o bemol que

3. METODOLOGIA

Ao longo deste capítulo será apresentada a metodologia adotada neste trabalho. Os participantes, caracterizados na seção 3.1, são alunos do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e da Academia de Música de Santa Maria da Feira, instituições de ensino onde leciono atualmente. Descreverei de seguida os materiais e o procedimento usados ao longo do trabalho e, por último, descreverei pormenorizadamente o procedimento da forma de pensar adotado.

3.1 PARTICIPANTES

Este trabalho foi realizado com quatro alunos das classes de Trompa do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e da Academia de Música de Santa Maria da Feira, no final do ano letivo de 2011/2012, entre os dias 9 - 13 de julho e 16 – 20 de julho, tendo ainda dois dias de avaliação nos dias 24 e 27 de agosto. Estes alunos terminaram no ano letivo referido anteriormente o 5º Grau, dois estão no ensino articulado e dois no ensino supletivo.

O grupo de alunos, constituído por três do sexo masculino e uma do sexo feminino, tem idades compreendidas entre os 14 e os 16 anos.

Todos os Encarregados de Educação deram o consentimento à participação dos seus educandos neste trabalho, bem como à captação de imagens de vídeo (ver anexo 4).

De seguida apresento uma breve descrição de todos os alunos.

RUI

O aluno teve muita dificuldade em se manter concentrado. Na primeira semana tive que repetir inúmeras vezes o procedimento, tive que estar constantemente a ajudá-lo pois não reparava que o que dizia não fazia sentido nenhum. Nas primeiras duas aulas os colegas, que entendiam quase de imediato a forma de pensar, não perceberam por que é que este aluno não compreendia. Com o decorrer das aulas o aluno foi melhorando nas aulas individuais, pois eu estava sempre a insistir com ele para pensar e para se manter concentrado. Na avaliação final tornou-se evidente que o aluno conhecia os excertos muito bem, pois quando se enganava parava de imediato e tentava corrigir-se. Este aluno tem que continuar a estudar transposição e ter em atenção o facto de que tempo e qualidade de estudo devem estar inteiramente relacionados, pois muitas vezes estuda durante um longo tempo, mas, na verdade, passado pouco tempo não está a prestar atenção nenhuma ao que está a fazer. Portanto, o aluno foi aconselhado a continuar a estudar todos os dias transposição, sendo que mais vale estudar vinte minutos concentradamente do que uma hora, se já não sabe em que transposição é que está a tocar. Será também mais rápido o

processo de automatização se o aluno crescer também em termos de maturidade, pois deverá melhorar a sua concentração ao conseguir tocar sem falhar notas e acidentes nos excertos/estudos com transposição.

RUBEN

Este aluno teve muita dificuldade em assimilar o processo, pois não estava nada habituado a transpor. O aluno, na avaliação final, cometeu erros de notas e de acidentes que, se eu não o tivesse alertado, não repararia. Embora seja um aluno com muita vontade de aprender, é muito pouco positivo e tem muito pouca confiança em si próprio, o que dificultou em muito a sua atitude em ultrapassar os obstáculos da transposição. É um aluno que aceita todos os conselhos de uma forma muito respeitosa, sem nunca questionar aquilo que lhe é dito. Penso que para este aluno a compreensão de todo o processo foi mais complicada. Tornou-se claro que para tentar responder às minhas perguntas acerca da relação intervalar, tinha que pensar durante muito mais tempo do que os outros colegas. Em termos gerais, a sua avaliação final foi pouco satisfatória. Fiquei satisfeita pelo aluno ter entendido o processo, mas gostaria que a assimilação do processo também estivesse presente, não só em termos de teoria como em termos de prática. O aluno, no final da avaliação, deu a sua opinião acerca destas duas semanas referindo que havia gostado imenso de aprender a necessidade da transposição e que na prática não era tão fácil como ele tinha pensado.

MIGUEL

A avaliação final deste aluno foi claramente aquilo que eu esperava. Trata-se de um aluno com muitas facilidades de leitura, com boas bases de transposição, pois já tinha transposto para Mib, Ré e dedicado algum tempo de estudo nas férias exclusivamente para a transposição. Teve interesse em conhecer detalhadamente os excertos. Por exemplo, sabia quais eram os outros instrumentos que estavam a tocar em simultâneo com a trompa. Este aluno conseguiu muito bem provar que é bem possível conjugar tempo e qualidade de estudo quando se tem facilidades. O aluno era muito interessado, fazia perguntas muito pertinentes acerca da trompa natural, das diferentes transposições e estava bem presente a vontade que tinha em aprender mais minuciosamente acerca da necessidade da transposição. O único obstáculo que tem que trabalhar é de ser um pouco mais pausado a tomar as decisões, pois muitas vezes eu estava a dizer-lhe o que tinha que tocar e reparava que ele já queria tocar, e, sempre que começava a tocar, tocava num tempo mais rápido do que aquilo que iria conseguir tocar até ao final. Por isso alertei-o sempre para o facto de pensar no tempo, para não começar a tocar muito rapidamente para não chegar ao meio do estudo/excerto e ter que parar ou tocar mais devagar.

Esta aluna era a mais perspicaz do grupo pois na avaliação final não arriscou, tendo tocado os estudos com as transposições mais difíceis mais devagar e os excertos de orquestra no tempo certo. A sua avaliação foi muito coerente, sendo que mostrou muita tranquilidade nas diferentes transposições e na mudança de cada estudo/excerto. Durante as duas semanas de aulas foi dos alunos que demonstrou mais interesse, preferindo sempre esperar que eu fizesse as perguntas habituais acerca de um determinado estudo numa determinada transposição. Na verdade foi esta a aluna que parou mais pausadamente na avaliação entre cada estudo/transposição para pensar na armação de clave e foi a única a ver os acidentes que não constavam na armação de clave e que ocorriam no meio de qualquer estudo/transposição. A aluna é muito rigorosa consigo própria, sendo que ficava muito aborrecida quando se enganava nalgum acidente ou nota. Esta aluna estava sempre com uma atitude muito positiva nas aulas, colocava questões interessantes para as quais não sabia a resposta ou o porquê de acontecer. Foi também a única aluna a não querer de certa forma “despachar” a avaliação final, executando os estudos/excertos com muita calma.

3.2 MATERIAIS

Os estudos e excertos selecionados para este estudo foram retirados dos livros de Franz Joseph Strauss – *Naturhornübungen*, Otakar Pihrt – *Skola hry na lesní roh*, Hermann Neuling – *3° Spezial-Etüden für tiefes Horn*, Robert W. Getchell – *Second Book of Practical Studies*, Bernhard Eduard Müller – *Etüden für Horn Heft II*, Georg Kopprasch – *60 Selected Studies for Horn*, Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – *Orchester-Probenspiel Horn* e Panzeron - *20 Cantilena*.

Todas as captações de vídeo foram realizadas por uma câmara Sony HDR – XR520VE.

3.3 PROCEDIMENTOS

O trabalho de campo relativo a este trabalho foi desenvolvido entre os dias 9 - 13 de julho de 2012 e 16 – 20 de julho de 2012.

Dado que um dos objetivos deste estudo foi o de testar se com um estudo mais regular a transposição se pode tornar fluente, foram rigorosamente escolhidos estudos/excertos para cada transposição.

Cada dia era trabalhada uma ou duas transposições com livros diferentes, tal como é possível ver através da tabela 1.

Calendarização →										
↓ Materiais usados	9/7	10/7	11/7	12/7	13/7	16/7	17/7	18/7	19/7	20/7
Franz Joseph Strauss – <i>Naturhornübungen</i>	X									
Otakar Pihrt – <i>Skola hry na lesní roh</i>	X		X							
Hermann Neuling – <i>3º Spezial-Etüden für tiefes Horn</i>		X								
Robert W. Getchell – <i>Second Book of Practical Studies</i>			X	X	X	X	X		X	X
Bernhard Eduard Müller – <i>Etüden für Horn Heft II</i>			X							
Georg Kopprasch – <i>60 Selected Studies for Horn</i>				X		X	X	X	X	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – <i>Orchester-Probispiel Horn</i>		X	X	X	X	X	X	X		
Panseron -20 <i>Cantilena</i>				X						

Tabela 1

Visto que em cada aula individual (cerca de 45 minutos) eram trabalhados estudos e excertos de diferentes livros, irei apresentar de seguida todo material que foi trabalhado. Visto haver ligeiras diferenças de estudos e excertos tocados pelos alunos, relatarei tudo o que cada aluno individualmente trabalhou nas duas semanas na tabela 2.

Nas aulas em conjunto dos dias 9/7, 10/7, nenhum aluno repetiu o estudo que o colega havia tocado e no dia 27/8, os estudos e excertos repetidos foram feitos com muito tempo entre os mesmos. Por isso é que é visível que houve muito material trabalhado nesses dias. Não significa, no entanto, que cada aluno tocasse todo o material descrito.

Dia 9/7 AULAS EM CONJUNTO

Foi primeiro feita uma pequena abordagem do tema, tendo eu começado a explicar aos alunos o surgimento e a finalidade da trompa natural, do seu funcionamento mecânico, do seu propósito nos primeiros anos de orquestra, da evolução do instrumento e da consequente evolução da escrita orquestral para trompa.

De seguida demonstrei aos alunos, através de um pequeno padrão musical simples, como funciona a trompa natural, pois a trompa moderna pode também ela funcionar como uma trompa natural se não mudarmos de dedilhação enquanto tocamos várias notas. Em primeiro lugar, tocámos todos juntos um pequeno padrão musical em Fá. De seguida, pedi aos alunos para pensarem que estavam a mudar da rosca de fá para mi, só que tecnicamente o que fazíamos era mudar a dedilhação. Seguiu-se este padrão para trompa em Mib, Ré, Réb, Dó e Si, mudando também a tonalidade. Pelo facto de a trompa natural ter roscas de tamanhos diferentes consoante as tonalidades, numa trompa moderna é possível fazer um processo semelhante à das roscas conjugando dedilhações diferentes. De seguida, os alunos leram e depois transpuseram pequenas melodias e pequenos estudos, os quais iam tocando alternadamente, sem nunca repetir o mesmo estudo. Fui aumentando a dificuldade gradualmente, facultando-lhes estudos cada vez com mais alterações na armação de clave.

TRANSPOSIÇÕES EM Mib E MI

TRANSPOSIÇÕES EM Mib E MI	
Franz Joseph Strauss – Naturhornübungen	Nº4
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº8, Nº9, Nº14, Nº15, Nº38, Nº39, Nº41, Nº43, Nº46, Nº47, Nº48, Nº49, Nº51, Nº52, Nº53, Nº55, Nº57
Dia 10/7 AULAS EM CONJUNTO	

TRANSPOSIÇÃO EM Mib	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 3ª Sinfonia de Beethoven, excerto do 1º Andamento da 3ª Sinfonia de Schumann e excerto de Das Rheingold de Wagner
LEITURA NA CLAVE DE FÁ SEM TRANSPOSIÇÃO ADICIONAL	
Hermann Neuling – 3º Spezial-Etüden für tiefes Horn	Nº2, Nº3, Nº4, Nº5
Dia 11/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb	
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº8, Nº33, Nº47, Nº53, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº94
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ E RÉb	
Bernhard Eduard Müller – Etüden für Horn Heft II	Nº2
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
Dia 11/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb	
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº8, Nº47, Nº53, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº94

TRANSPOSIÇÃO EM RÉ E RÉb	
Bernhard Eduard Müller – Etüden für Horn Heft II	Nº2
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
Dia 11/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb	
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº8, Nº47, Nº53, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº94
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ E RÉb	
Bernhard Eduard Müller – Etüden für Horn Heft II	Nº2
TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
Dia 11/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº8, Nº47, Nº53, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº94
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb	
Bernhard Eduard Müller – Etüden für Horn Heft II	Nº2

TRANSPOSIÇÃO EM RÉ	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
Dia 12/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SOL E DÓ	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº8
TRANSPOSIÇÃO EM SOL	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35, Nº46
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº97
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 40ª Sinfonia de Mozart
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35, Nº46
Panseron -20 Cantilena	Nº8
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 8ª Sinfonia de Schubert
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
Dia 12/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SOL E DÓ	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.)	

Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº8
TRANSPOSIÇÃO EM SOL	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº97
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 40ª Sinfonia de Mozart
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35, Nº46
Panseron -20 Cantilena	Nº8
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 8ª Sinfonia de Schubert
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
Dia 12/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SOL E DÓ	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº8
TRANSPOSIÇÃO EM SOL	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35, Nº46
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº97
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 40ª Sinfonia de Mozart

TRANSPOSIÇÃO EM DÓ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº33 em vez do Nº35, Nº46
Panseron -20 Cantilena	Nº8
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento da 8ª Sinfonia de Schubert
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
Dia 12/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SOL E DÓ	
TRANSPOSIÇÕES EM RÉ E RÉb (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº8
TRANSPOSIÇÃO EM SOL	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº35
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº97
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 40ª Sinfonia de Mozart
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº33 em vez do Nº35
Panseron -20 Cantilena	Nº8
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
Dia 13/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	

TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib	
TRANSPOSIÇÃO EM LÁ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto da Abertura Der Vampyr de Heinrich Marschner
TRANSPOSIÇÃO EM Sib	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento do 2º Concerto para Piano de Brahms
Dia 13/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib	
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.)	
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM LÁ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto da Abertura Der Vampyr de Heinrich Marschner
TRANSPOSIÇÃO EM Sib	

Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento do 2º Concerto para Piano de Brahms
Dia 13/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib	
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.)	
Panseron -20 Cantilena	Nº8
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM LÁ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto da Abertura Der Vampyr de Heinrich Marschner
TRANSPOSIÇÃO EM Sib	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento do 2º Concerto para Piano de Brahms
Dia 13/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	
TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib	

TRANSPOSIÇÃO EM DÓ (correção do t.p.c.)	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM LÁ	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto da Abertura Der Vampyr de Heinrich Marschner
TRANSPOSIÇÃO EM Si♭	
Otakar Pihrt – Skola hry na lesní roh	Nº49, Nº57
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº89
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms
Dia 16/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Si♭ (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁ♭	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Si♭ (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº40
TRANSPOSIÇÃO EM MI	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº70, Nº75
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento do 1ª Sinfonia de Brahms
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester-	Excerto de O Sonho de uma noite de verão do de

Probespiel Horn	Mendelssohn
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto de Don Juan de Richard Strauss
TRANSPOSIÇÃO EM LÁb	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº87, Nº90
Dia 16/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb	
TRANSPOSIÇÃO EM MI	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº75
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 1ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM LÁb	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº87, Nº90
Dia 16/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁ E Sib (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº40
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 1º Andamento do 2º Concerto para Piano de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM MI	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº70, Nº75
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester-	Excerto do 2º Andamento da 1ª Sinfonia de Brahms

Probespiel Horn	
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer-Probespiel Horn	Excerto de O Sonho de uma noite de verão de Mendelssohn
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer-Probespiel Horn	Excerto de Don Juan de Richard Strauss
TRANSPOSIÇÃO EM LÁb	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº87, Nº90
Dia 16/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI – O ALUNO FALTOU DEVIDO A UMA CONSULTA MÉDICA	
Dia 17/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁb E MI (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SI E FÁ#	
TRANSPOSIÇÕES EM LÁb E MI (correção do t.p.c.)	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº76
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº4
TRANSPOSIÇÃO EM SI	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº78
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchestrer-Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM FÁ#	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº78, Nº88
Dia 17/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	
TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SI E FÁ#	
TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb (correção do t.p.c.)	

Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº70
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº4
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº76
TRANSPOSIÇÃO EM SI	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº78
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM FÁ#	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº88
Dia 17/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TRANSPOSIÇÕES EM SI E FÁ#	
TRANSPOSIÇÃO EM SI	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº78
Johannes Ritzkowsky e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM FÁ#	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº88
Dia 17/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb (correção do t.p.c.), TRANSPOSIÇÕES EM SI E FÁ#	
TRANSPOSIÇÕES EM MI E LÁb (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº4

Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº76
TRANSPOSIÇÃO EM SI	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº78
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TRANSPOSIÇÃO EM FÁ#	
Robert W. Getchell – Second Book of Practical Studies	Nº88
Dia 18/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TRANSPOSIÇÃO EM SI (correção do t.p.c.), TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
TRANSPOSIÇÃO EM SI (correção do t.p.c.)	
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº10
Dia 18/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TRANSPOSIÇÃO EM SI (correção do t.p.c.), TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
TRANSPOSIÇÃO EM SI (correção do t.p.c.)	
Johannes Ritzkowski e Alois Spach – Orchester- Probespiel Horn	Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº10

Dia 18/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº10
Dia 18/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº10
Dia 19/7 AULAS INDIVIDUAIS – MIGUEL	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº21
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº70, Nº72, Nº73, Nº75, Nº77, Nº81, Nº82
Dia 19/7 AULAS INDIVIDUAIS – CAROLINA	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº21
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº70, Nº72, Nº73, Nº75, Nº77, Nº81, Nº82, Nº83, Nº85, Nº88, Nº90
Dia 19/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUBEN	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº21
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº72, Nº73
Dia 19/7 AULAS INDIVIDUAIS – RUI	

TODAS AS TRANSPOSIÇÕES (correção do t.p.c.)	
Georg Kopprasch – 60 Selected Studies for Horn	Nº21
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº72, Nº73, Nº75, Nº77, Nº81, Nº82, Nº83, Nº85, Nº88, Nº90
Dia 20/7 AULAS EM CONJUNTO	
TODAS AS TRANSPOSIÇÕES – LEITURA À 1ª VISTA	
Robert W. Getchell – Second Book of Pratical Studies	Nº71, Nº72, Nº73, Nº74, Nº75, Nº76, Nº77, Nº78, Nº91, Nº92, Nº95, Nº96, Nº97, Nº98, Nº99

Tabela 2

Nos dois primeiros dias foram dadas aulas em conjunto e a partir do terceiro dia até ao nono as aulas foram individuais, pois não fazia sentido os alunos ouvirem-se uns aos outros. A partir da terceira aula fiz uma gestão das diferentes transposições e em cada dia trabalhávamos uma ou duas transposições. Em cada aula foram visualizados os excertos de orquestra da transposição que iria ser lecionada. Foram também trabalhados em cada aula excertos e estudos diferentes de aula para aula. No último dia do estudo foi feita uma aula conjunta na qual os alunos transpuseram em todas as transposições. No final deste último dia foi marcado o trabalho de casa para estudar durante o mês de agosto, pois no final desse mês fez-se a avaliação de um dos objetivos deste estudo que foi o de provar que quanto mais tempo os alunos dedicarem ao estudo da transposição, mais fácil será tocar em qualquer transposição.

Durante as duas semanas, de um dia para o outro, houve sempre trabalho de casa, que na maioria das vezes era estudar os estudos e excertos que eram trabalhados na aula numa determinada transposição e apresentá-los na mesma transposição na aula seguinte.

Foram dados conselhos também para não só estudar transposição tocando, como também lendo as notas e fazendo a dedilhação na trompa. Esta é muitas vezes a solução encontrada para estudar transposição quando um aluno está cansado em termos de lábios. Optei muitas vezes por fazê-los solfejar com dedilhação, o que também é difícil porque é mais complicado aperceberem-se se estão a transpor corretamente pois não têm a noção auditiva do que estão a praticar. Mesmo assim, é útil que o aluno possa estudar transposição sem ser tocando.

Começou-se sempre a exemplificar e a trabalhar transposições do mais fácil para o mais difícil.

3.4 FORMA DE PENSAR ADOTADA

Tal como li nos diferentes livros, aconselhei os alunos a transpor movendo mentalmente as notas nas seguintes transposições: Mi, Fá#, Mib, Sol, Ré, Láb, Réb, Lá e Réb. No entanto, muitos livros não referem (pois é demasiado óbvio) que para tal tem de se proceder também à mudança da armação de clave. Por isso expliquei-lhes que devem sempre fazer a relação entre fá (pois a trompa está afinada em fá) para a transposição na qual querem tocar.

Por exemplo, se na partitura a armação de clave é de Sib M em Fá, se querem transpor para Mib, têm que transpor para baixo, pois mib tem um comprimento de tubo maior, assim tem um registo mais grave que fá. Os alunos têm que saber que a relação de fá para mib é de uma segunda maior, da mesma forma que têm que calcular a relação da armação de clave, também de segunda maior. Assim, uma segunda maior inferior a sib é láb, logo há que pensar na armação de clave de Láb M.

Penso que esta forma de pensar se torna mais fácil e óbvio, do que explicar que por norma a trompa como está afinada em fá tem o sib incorporado, ou seja tem mais um bemol do que os instrumentos em Dó, tal como refere Philip Farkas e Daniel Bourgue. Por isso, se em Fá tem dois bemóis, em Mib vai ter quatro bemóis, ou seja, transpondo para Mib tem que se acrescentar mais dois bemóis. Se, por exemplo, tivermos a armação de Ré M, ao acrescentarmos os tais dois bemóis ficamos sem nenhum, como se estivéssemos em Dó M.

Esta forma de pensar - que a trompa já tem o sib incorporado - e fazer a relação para as outras transposições é um método que muitos autores, como por exemplo Philip Farkas e Daniel Bourgue defendem. Na verdade, a transposição depende da forma como se pensa, pois para os meus alunos foi óbvio que este sistema não funcionou, pois quando lhes pedia para pensarem desta forma, não sabiam ao certo quantos bemóis tinham que acrescentar, ou quantos bemóis tinham que retirar para cada transposição.

Segundo este argumento, numa armação de clave de Dó M para transpor para trompa em Mib adiciona-se dois bemóis, para Ré adiciona-se três sustenidos, para Réb adiciona-se quatro bemóis, para Sol adiciona-se dois sustenidos, para Láb adiciona-se três bemóis, para Lá adiciona-se quatro sustenidos.

Mas este raciocínio é um pouco menos óbvio do que calcular a relação de fá para a tonalidade que queremos transpor e igualmente calcular a mesma relação intervalar da armação de clave da partitura para a armação transposta. Para transposições em Mi e Fá# possivelmente o mais fácil é pensar em meio-tom para baixo ou para cima, respetivamente. Embora existam muitas partituras em Mi, é muito raro encontrar-se partituras em Fá#.

Se pensarmos numa relação intervalar por intervalos de terceira, não é muito complicado visualizar e transpor as notas. No entanto, intervalos mais distantes podem

causar algum desconforto. Para tal, os diversos autores, como por exemplo Philip Farkas, Barry Tuckwell, Daniel Bourgue, remetem para a possibilidade de se pensar por claves: em vez de mover as notas, estas ficam no mesmo sítio na pauta e somente a clave é que muda. Estas transposições podem ser de trompa em Sib, Si ou Dó. Na transposição de Sib podemos alterar a clave de sol para uma clave de dó na segunda linha (clave de mezzo-soprano) mas continuamos a ter o sib na nossa trompa. Assim sendo, temos que adicionar um sustenido à nova armação. Transpondo para Si teremos que pensar na mesma clave de dó na segunda linha. Porém, temos que adicionar mais seis sustenidos (embora a tonalidade tenha cinco sustenidos), pois teremos que anular o nosso sib. Por último, para transpor para Dó, em vez de mexermos nas notas escritas, teremos que alterar a clave para a clave de fá na terceira linha (clave de barítono) e não esquecer que temos que adicionar um sustenido à armação de clave escrita (pois no nosso instrumento temos sempre incorporado o sib). Para os alunos, este raciocínio pareceu-lhes complicado até porque não estão habituados a ler nestas claves. Por isso optou-se por lhes explicar para pensarem para Sib e Si, transpondo duas linhas inferiores ou dois espaços inferiores calculando a relação intervalar da tonalidade. Em transposições para trompa em Dó foi-lhes aconselhado pensarem numa linha e um espaço para baixo, ou num espaço mais uma linha para baixo, calculando igualmente a relação intervalar da tonalidade. Obviamente que lhes foi explicado que, embora existam muitas partes orquestrais escritas em Dó e Sib, geralmente todos os excertos nessas transposições são conhecidos, sendo portanto necessário estudá-los cuidadosamente, pois os excertos de orquestra em Dó, Si e Sib são muitas vezes pedidos em provas, exames e audições de orquestra. Partes em Si são bastante raras.

Foi também explicado aos alunos que a transposição em Sib e em Dó, tanto pode ser feita para cima (*alto*) ou para baixo (*basso*), sendo que as notas vão ser nas duas transposições transpostas para baixo. No entanto, no caso do Sib *alto* e Dó *alto* as notas têm que ser tocadas uma oitava superior da transposição, enquanto no caso do Sib *basso* e Dó *basso* a transposição é realizada somente para baixo. Por ser muito raro encontrarem-se anotações em Sib *alto* e Dó *alto*, sempre que não estiver especificado na parte se é *alto* ou *basso*, deve-se transpor para baixo (*basso*).

Quando confrontei os alunos, afirmando que para se ler em Fá na clave de fá já se está a transpor, os alunos ficaram admirados pois nunca se tinham apercebido disso. Ou seja, quando se lê numa clave de fá já se está automaticamente a transpor mas não da mesma forma como se houvesse mudança de tonalidade, pois está-se somente a transpor as notas, sendo que a armação de clave não muda relativamente à que está na pauta.

Para além de lhes explicar estes passos, achei que seria interessante desenvolver esta temática: a necessidade constante de transpormos. Isto porque os alunos perguntaram algumas vezes a razão de ser da transposição e porque é que não se transcrevem todas as partituras para Fá, não havendo assim necessidade para transpor. Também Daniel Bourgue refere, acerca dessa questão, que por vezes a dificuldade de leitura pode

prejudicar uma boa performance, sendo que é da opinião que se deveria transpor todas as partes para Fá. No entanto, outro grande trompista e pedagogo, Phillip Farkas, demonstra que a maior parte das orquestras profissionais têm o seu próprio arquivo cujas obras são por vezes originais de longa data e que por essa razão (para manter esta tradição) é que é necessário estudar transposição. No meu ponto de vista é importante qualquer trompista estar habituado à transposição, pois, depois de o processo estar assimilado, torna-se muito mais automático e já não é essencial estar só a pensar nas notas, podendo concentrar-se em tudo o que mais existe para além das notas e ritmo. De certa forma fomos obrigados a transpor devido à evolução do nosso instrumento, que passou a ser cromático. Do mesmo modo que os nossos antepassados trompistas demoraram algum tempo a habituar-se à mudança das posições da mão de uma trompa natural para uma trompa de válvulas, nós também temos que nos habituar a transpor, já que deixámos de tocar em trompas naturais.

4.RESULTADOS E ANÁLISE DOS RESULTADOS

AValiação DOS ALUNOS

Depois da fase das aulas, os alunos tiveram cerca de um mês para preparar um programa com estudos e excertos para apresentar como um momento de avaliação.

Os critérios de avaliação foram as seguintes:

- a) Notas certas
- b) Sentido de pulsação e de ritmo

Os alunos não tocaram todo o material que foi pedido para estudar, pois isso seria inexequível em termos de tempo. Os estudos que foram tocados no dia 24 de agosto foram também repetidos no dia 27, sendo que os alunos do dia 27 de agosto não tocaram sempre os mesmos estudos para não estarem a repetir-se. No entanto, todos os alunos tocaram em todas as transposições, exceto a de fá#.

A avaliação adotada é a avaliação quantitativa numa escala de 0-5, sendo zero equivalente a mau e cinco, por oposição, a excelente.

O aluno Ruben, devido a questões pessoais, teve de realizar a avaliação no dia 24 de agosto, enquanto os restantes alunos realizaram em conjunto a avaliação no dia 27 de agosto.

A tabela 3 diz respeito aos conteúdos avaliados no dia 24 de agosto e na tabela 4 é demonstrado os conteúdos avaliados no dia 27 de agosto.

AVALIAÇÃO RUBEN – 24/8	
MATERIAL USADO	NOTA
Excerto do 1º Andamento da 3ª Sinfonia de Schumann (em Mib)	3
Estudo nº 85 em Mib do Second Book of Practical Studies	4
Estudo nº 70 em Mi do Second Book of Practical Studies	4
Excerto do Don Juan de Richard Strauss (em Mi)	2

Excerto do Fidelio de Beethoven (em Mi)	3
Estudo nº 94 em Ré do Second Book of Practical Studies	3
Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms (em Ré)	3
Estudo nº 81 em Sol do Second Book of Practical Studies	4
Estudo nº 8 em Sol de 20 Cantilena	3
Estudo nº 76 em Lá b do Second Book of Practical Studies	3
Estudo nº 87 em Lá b do Second Book of Practical Studies	3
Estudo nº 90 em Lá do Second Book of Practical Studies	3
Excerto do 4º Andamento da 29ª Sinfonia de Mozart (em Lá)	3
Estudo nº 96 em Ré b do Second Book of Practical Studies	3
Estudo nº 72 em Dó do Second Book of Practical Studies	3
Excerto do 3º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms (em Dó)	3
Estudo nº 73 em Sib do Second Book of Practical Studies	3
Excerto do 2º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms (em Si)	3

Tabela 3

AVALIAÇÃO DOS RESTANTES ALUNOS – 27/8			
MATERIAS USADOS	NOTA CAROLINA	NOTA RUI	NOTA MIGUEL
Estudo nº 70 em Mi do Second Book of Practical Studies	4		5
Estudo nº 85 em Mib do Second Book of Practical Studies	5	3	
Estudo nº 94 em Ré do Second Book of Practical Studies		3	5
Estudo nº 82 em Réb do Second Book of Practical Studies	5		5
Estudo nº 72 em Dó do Second Book of Practical Studies	4	4	
Estudo nº 78 em Si do Second Book of Practical Studies	4	3	
Estudo nº 88 em Si do Second Book of Practical Studies		4	4
Estudo nº 73 em Sib do Second Book of Practical Studies	4	5	
Estudo nº 81 em Sol do Second Book of Practical Studies	5	4	
Estudo nº 87 em Láb do Second Book of Practical Studies	5		4

Estudo nº 76 em Láb do Second Book of Practical Studies		4	5
Estudo nº 90 em Lá do Second Book of Practical Studies		3	4
Estudo nº 8 da 20 Cantilena (em Dó)	5		3
Excerto do 4º Andamento da 29ª Sinfonia de Mozart (em Lá)	3		3
Excerto do 1º Andamento da 2ª Sinfonia de Brahms (em Ré)	4		4
Excerto do 1º Andamento do Concerto para Piano nº2 de Brahms (em Sib)		2	
Excerto do 2º Andamento da 3ª Sinfonia de Brahms (em Dó)	3		
Excerto do 1º Andamento da 3ª Sinfonia de Schumann (em Mib)	3	3	3
Excerto da Abertura do Barbeiro de Sevilha de Rossini (em Sol)			4

Tabela 4

Foi muito interessante trabalhar com quatro alunos com ritmos de aprendizagens muito divergentes entre si, cuja personalidade e estudo individual transpareceu nas transposições apresentadas na avaliação final.

De entre os quatro alunos, havia dois que tinham uma forma mais rápida de assimilar os processos de aprendizagem, pois já evidenciavam outro nível de maturidade que os outros dois não demonstraram. Estes dois alunos, Miguel e Carolina, claramente sobressaíram na avaliação final. Demonstraram sempre durante as aulas ter uma atitude espontânea muito positiva, colocavam questões relevantes sobre a temática e seguiram o plano de estudos rigorosamente. Um outro aluno, Ruben, tem uma personalidade bastante mais tímida, mas, apesar disso, também uma atitude positiva a tudo o que lhe era pedido, pois esforçava-se sempre para entender e tocar corretamente as transposições. O último aluno, Rui, era o mais imaturo e desconcentrado de todos, mas tentou sempre executar as tarefas o melhor que podia. Com ele tive que repetir inúmeras vezes as diferentes formas de pensar.

5. DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Os alunos, regra geral, estavam interessados na experiência de participar num projeto destes, embora com o passar do tempo alguns não conseguissem manter a predisposição inicial. Isto porque é necessário estar sempre a pensar em transpor, e ainda por cima de uma forma como não haviam feito antes, tocando em Fá. Foi necessário, para tal, que o nível de concentração fosse sempre elevado, pois os alunos não conheciam os estudos e excertos que lhes apresentei. Por vezes eles estudavam mal de um dia para o outro e era necessário que eu os corrigisse na aula seguinte.

É fulcral também entender que o trompista é o único músico que não pode mudar de instrumento consoante a transposição, como por exemplo o clarinetista, o trompetista ou o tubista, que dispõe de vários instrumentos com afinações diferentes. Ou seja, torna-se uma necessidade transpor se as partes não estiverem todas escritas em Fá, o que não é muito provável que aconteça embora muitas vezes as editoras de peças para trompa já editem a obra em parte original (que muitas vezes não é em Fá) e adicionem uma outra partitura transposta por eles em Fá (como por exemplo acontece com todos os Concertos de W. A. Mozart da editora Bärenreiter). São, em suma, cada vez mais as editoras que transpõem as suas partituras originais para Fá mantendo, no entanto, a parte original. Ou seja, se um professor ou aluno comprar uma partitura, tem a opção de escolher (no caso de a edição conter a partitura original e a partitura transposta para Fá) que partitura é que quer tocar. Eu própria, sempre que tenho esta opção, opto sempre por tocar, ou dar ao aluno, a partitura original, pois acho que a transposição é uma aquisição fácil de assimilar. Deste modo, os alunos veem-se obrigados a estudar mais para que não haja erros de transposição e vão automatizando o processo de leitura para depois não terem problemas em adicionar outros aspetos relevantes de musicalidade (como por exemplo dinâmica, articulação, fraseio).

De entre todos os objetivos traçados para este trabalho, podemos considerar que o principal foi o de provar que quanto mais tempo se estuda a transposição, mais automático o processo de leitura se torna. Desta forma, o objetivo foi cumprido em parte, pois penso que um mês não é suficiente para que o processo seja completamente interiorizado. De acordo com o questionário efetuado aos trompistas/professores de trompa licenciados, muitos escreveram que seis meses é tempo suficiente para que o processo fique automatizado, outros responderam que depende de vários fatores entre eles: a capacidade cognitiva/mental de cada aluno, do estudo diário do aluno, do grau e maturidade (v. pág. 110)

Dependendo da maturidade, da rápida ou lenta assimilação do processo, da atitude, da concentração do aluno, os períodos de aprendizagem e de automatização podem variar. Foi o que aconteceu com estes quatro alunos. Todos atingiram níveis de objetivos diferentes, pois, de acordo com a avaliação final, todos entenderam na teoria como transpor corretamente, embora na prática o processo em dois alunos não tenha

sido completamente atingido. Muitas vezes, a meio do estudo, da peça, estes alunos esqueciam-se de um sustenido ou bemol ou não conseguiam transpor as notas dentro do tempo do estudo.

Tornou-se para mim muito claro desde o início que os alunos não ouvem música clássica com regularidade, não têm cd's e não pesquisam na internet (embora hoje em dia esteja quase tudo na internet). Obviamente que, com o início das aulas de História da Cultura e das Artes, disciplina que só é lecionada a partir do 6º Grau, os alunos, mesmo que não oiçam música clássica em casa, irão ouvi-la nas aulas. Embora os excertos de orquestra geralmente sejam mais fáceis de ouvir e de ficar no ouvido do que um estudo, não foram os excertos que de uma forma geral foram melhor preparados durante a experiência. É necessário conhecer os excertos minimamente para tocá-los sem estar somente a pensar nas notas e para isso nenhum dos alunos esteve ainda à vontade. Para que estejamos menos preocupados com as notas, há que estudar durante mais tempo. Depois de um certo tempo este processo irá ser muito mais automático e não será preciso pensar tanto nas notas mas mais nos outros aspetos da música.

Nas transposições mais fáceis como as de trompa em Mib, Ré e Sol (que são de fácil visualização), todos os alunos atingiram os objetivos em plenitude. Em Mib e Ré a leitura foi muito espontânea, pois estão exercitados a transpor nessas transposições. Nas transposições de Mi, Fá#, Réb, Láb e Lá, os alunos demonstram um pouco mais de hesitações e todos eles sabem que têm que pensar mais pausadamente para que não ocorram erros. Finalmente nas transposições em Dó, Si, e Sib, sendo as mais complicadas, os alunos necessitaram claramente de mais trabalho. É de referir que até no caso de um trompista profissional, se este tiver que tocar partes com estas transposições, ele sabe que tem que estudar previamente as partes para estar preparado para o ensaio.

Eu, que tive a oportunidade de trabalhar com estes alunos durante duas semanas e explicar-lhes com muito mais tempo o que diz respeito à transposição, sinto que eles compreenderam e que terminaram estas duas semanas a saber muito mais do que sabiam antes acerca de transposição. Esta lacuna é compreensível dado que, para qualquer professor, é impossível, no tempo da aula, aprofundar e dedicar tanto tempo a esta temática. Penso que, embora a escolha desta temática possa parecer pobre e inútil para a maior parte dos músicos, ela é essencial para qualquer trompista, pois qualquer trompista que faça vida de músico ou professor tem que saber como deve transpor em qualquer transposição. É por isso muito importante que os alunos também saibam o porquê da necessidade da transposição, já que a partir de um certo grau é exigido que o aluno saiba transpor (dependendo do programa curricular das escolas). Por isso mesmo redigi eu própria um compêndio sobre a transposição que, através de uma linguagem mais acessível, possa interessar os alunos que querem saber um pouco mais sobre ela.

Para mim a escolha desta temática foi fulcral, pois a mim própria me ensinaram de uma forma muito rápida e básica a transpor e só mais tarde, por incentivo próprio, é que

comecei a pesquisar sobre o assunto. Depois da pesquisa que efetuei, aprendi muito mais detalhadamente sobre esta temática, sobre a necessidade de transpor e sobre as formas de pensar que me ajudaram a orientar os alunos para a correta compreensão da mesma.

Devo referir que a obtenção dos livros sobre a transposição na trompa não foi fácil, dado que a maior parte dos livros já não está à venda nas editoras. Na sua maioria foram impressos nos meados do século passado (séc. XX), não tendo sido reeditados. Curiosamente muitos outros autores que escreveram livros sobre a trompa, não incluíram nas suas publicações capítulos sobre a transposição.

Por haver pouca informação acerca desta temática, decidi aprofundar os meus conhecimentos dela e dedicar duas semanas de aulas a quatro alunos, para que possam também eles entender melhor a arte de transpor.

6. BIBLIOGRAFIA

Literatura sobre a trompa:

- Bourgue, D. (1996). *Conversations about the horn*. International Music Diffusion. Paris
- Farkas, P. (1956). *The art of french horn playing*. Summy-Birchard. Miami
- Gregory, R. (1969). *The horn*. 2ª edição, Faber and Faber. London
- Hunt, R (1969). *Transposition for music students*. Oxford University Press. London
- Kling, H. (1910). *Transposition*. Carl Fischer. New York
- Reynolds, V. (1997). *The horn handbook*. Amadeus Press. Portland
- Schuller, G. (1992) *Horn Technique*. 2ª edição. Oxford University Press. New York
- Stanley, S. (1984). *The new grove of musical instruments*. Macmillan Press. Oxford
- Steenstrup, K. (2007) *Teaching brass*. 2ª edição. Narayana Press. Gylling
- Tuckwell, B. (1983). *Horn*. Schirmer Books. New York
- Tuckwell, B. (1978a). *Palying the horn*. Oxford University Press. Oxford
- Whitener, S. (1990). *A complete guide to brass*. Schirmer Books. New York

Livros de estudos:

- Kopprasch, C. (n.d.). *Selected studies for horn*. Friedrich Hofmeister. Hofheim am Taunus
- Müller, E. (n.d.) *Etüden für horn*. Friedrich Hofmeister Musikverlag. Leipzig
- Neuling, H. (1951) 30 Spezial-etüden für tiefes horn. Pro Musica. Leipzig
- Pihrt, O. (1932). *Skola hry na lesní roh*. Musica viva. Prague
- Ritzkowsky, J. & Spach, A. (1992) *Orchester-probespiel horn*. Edition Peters. Leipzig
- Strauss, F. (1989) *Naturhornübungen*. Kirchheim: Hanz Pizka edition. Kirchheim

Anexos

Anexo 1 – Carta Protocolo

Carta Protocolo

Eu, Dorottya Vig, venho por este meio pedir autorização para realizar o meu trabalho de campo do meu Projeto Educativo no Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian durante as duas semanas do mês de julho (entre 9 a 20 excluindo o fim de semana). Nas salas serão dadas aulas que irão ser gravadas para fundamentar o meu método de ensino, no entanto as gravações são somente para fins académicos e não comerciais.

De seguida apresento a calendarização das semanas de aulas.

9/7	10/7	11/7	12/7	13/7	16/7	17/7	18/7	19/7	20/7
15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	9h- 13h	9h- 13h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h

Aveiro, ____ de julho de 2012

Eu, _____, Diretor do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian aprovo a presente autorização.

Aveiro, ____ de julho de 2012

Anexo 2 – Calendarização

Calendarização

<div> <div>→</div> Data </div> <div> <div>↓</div> Alunos </div>	9/7	10/7	11/7	12/7	13/7	16/7	17/7	18/7	19/7	20/7
Rui	18h	18h	18h	18h	18h	10h	10h	18h	18h	18h
Carolina	16h	16h	16h	16h	16h	12h	12h	16h	16h	16h
Ruben	17h	17h	17h	17h	17h	9h	9h	17h	17h	17h
Miguel	15h	15h	15h	15h	15h	11h	11h	15h	15h	15h

Projeto Educativo

Anexo 3 – Convocatória E. E.

Exm.o(a) Senhor(a)

Encarregado(a) de Educação

ASSUNTO: **Projeto Educativo**

Pela presente convida-se V.^a Ex.^a para uma reunião a ter lugar no próximo dia 6 de julho de 2012, às 16 horas na sala 4 do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian.

O assunto a tratar na reunião é o seguinte:

1. Calendarização do trabalho em campo do Projeto Educativo;

Com os melhores cumprimentos.

Atentamente,

Dorottya Vig

Anexo 4 – Autorização E. E.

Autorização

Com esta atividade pretendo englobar as diferentes estratégias para melhorar a compreensão e motivação do aluno acerca da transposição, visto este ser um tema que é muitas vezes visto negativamente pelos alunos, pois exige muita concentração e muito estudo. Assim solicito que me autorizem a lecionar os vossos educandos durante duas semanas de forma a incentivá-los a estudarem transposição, tal como estudam estudos, peças, escalas.

Nas salas serão dadas aulas que por vezes irão ter que ser gravadas para fundamentar o meu método de ensino, no entanto as gravações são somente para fins académicos e não comerciais.

Eis calendarização prevista da atividade:

9/7	10/7	11/7	12/7	13/7	16/7	17/7	18/7	19/7	20/7
15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h	9h- 13h	9h- 13h	15h- 19h	15h- 19h	15h- 19h

Peço que os Encarregados de Educação cumpram com rigor os horários estipulados.

Este horário é a soma das aulas diárias dos quatro alunos, que poderá ser dividida se os E.E. assim o entenderem. Resumindo cada aluno terá 1h por dia de aula de transposição.

O local será o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian

Eu, _____, Encarregado/a de
Educação do/a aluno/a _____
autorizo/não autorizo (riscar o que não interessa) a participação do meu Educando nesta
atividade.

Anexo 5 – Ficha de Identificação Ruben

Ficha de Identificação

Ruben Emanuel Gomes Almeida

Idade: 16

Data de Nascimento: 15/10/1995

Sexo: Masculino

Grau que concluiu no ano transato: 5ºG

Professores de Instrumento que teve: Eduard Tauber

Que escola de Música frequenta: Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

Há quanto tempo estuda trompa: 7 – 8 anos

Teve Iniciação: Não

Quanto tempo estuda diariamente: 1 - 2 horas

Membros da família que estudaram ou atualmente estudam música: nenhum

Anexo 6 – Ficha de Identificação Rui

Ficha de Identificação

Rui Daniel Marques Ribeiro

Idade: 14

Data de Nascimento: 28-11-1997

Sexo: Masculino

Grau que concluiu no ano transato: 5ºG

Professores de Instrumento que teve: Dorottya Vig

Que escola de Música frequenta: Academia de Música de Santa Maria da Feira

Há quanto tempo estuda trompa: 4

Teve Iniciação: Não

Quanto tempo estuda diariamente: 2 horas

Agregados familiares que estudaram ou atualmente estudam música: irmão, tios, primos, avós, pai.

Projeto Educativo

Anexo 7 – Ficha de Identificação Miguel

Ficha de Identificação

Miguel Lopes Rêgo

Idade: 16

Data de Nascimento: 20 - 07- 1996

Sexo: Masculino

Grau que concluiu no ano transato: 5ºG

Professores de Instrumento que teve: Eduard Tauber

Que escola de Música frequenta: Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

Há quanto tempo estuda trompa: 5 anos

Teve Iniciação: Não

Quanto tempo estuda diariamente: 30-45 minutos

Agregados familiares que estudaram ou atualmente estudam música: pai, irmã, tio, primo e prima

Anexo 8 – Ficha de Identificação Carolina

Ficha de Identificação

Carolina de Freitas Moutela

Idade: 15

Data de Nascimento: 22.06.1997

Sexo: Feminino

Grau que concluiu no ano transato: 5ºG

Professores de Instrumento que teve: Eddy Tauber, Arménio Pinto, Dorottya Vig

Que escola de Música frequenta: Clube Cultural e Desportivo de Veiros,
Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian.

Há quanto tempo estuda trompa: 6

Teve Iniciação: Não

Quanto tempo estuda diariamente: 1 hora

Agregados familiares que estudaram ou atualmente estudam música: irmã, avô
paterno, primo materno

Anexo 9 – Questionário Ruben

QUESTIONÁRIO SOBRE TRANSPOSIÇÃO AOS ALUNOS

Ruben Emanuel Gomes Almeida

1. Explica com três adjetivos o que significa para ti a transposição.

- Difícil
- Confuso
- Cansativo

2. Qual é a tua transposição favorita?

Mib

3. Quais são as transposições que conheces?

Mi, Mib, Ré

4. Dessas, quais é que trabalharam?

Mi, Mib, Ré

5. Quantas transposições achas que os trompistas usam?

Quatro

6. Qual a transposição mais difícil para ti?

Ré

7. Explica porquê.

Porque é difícil para mim pensar em notas mais afastadas do que 2ª.

Anexo 10 – Questionário Rui

QUESTIONÁRIO SOBRE TRANSPOSIÇÃO AOS ALUNOS

Rui Daniel Marques Ribeiro

1. Explica com três adjetivos o que significa para ti a transposição.

- Difícil
- Complicado
- Exhaustivo

2. Qual é a tua transposição favorita?

Ré

3. Quais são as transposições que conheces?

Lá, Sib, Dó, Ré, Mib, Mi

4. Dessas, quais é que trabalharam?

Ré, Mib, Mi

5. Quantas transposições achas que os trompistas usam?

Cinco

6. Qual a transposição mais difícil para ti?

Sib

7. Explica porquê.

Porque sib está a uma 5ª Perfeita abaixo de fá.

Anexo 11 – Questionário Miguel

QUESTIONÁRIO SOBRE TRANSPOSIÇÃO AOS ALUNOS

Miguel Lopes Rêgo

1. Explica com três adjetivos o que significa para ti a transposição.

- Difícil
- Trabalhoso
- Complicado

2. Qual é a tua transposição favorita?

Ré

3. Quais são as transposições que conheces?

Mi, Mib, Ré

4. Dessas, quais é que trabalharam?

Mi, Mib, Ré

5. Quantas transposições achas que os trompistas usam?

Cinco

6. Qual a transposição mais difícil para ti?

Si

7. Explica porquê.

É um intervalo grande e pouco comum (5ª diminuta).

Anexo 12 – Questionário Carolina

QUESTIONÁRIO SOBRE TRANSPOSIÇÃO AOS ALUNOS

Carolina de Freitas Moutela

1. Explica com três adjetivos o que significa para ti a transposição.

- Difícil
- Engraçado
- Complicado

2. Qual é a tua transposição favorita?

Ré

3. Quais são as transposições que conheces?

Mi, Mib, Ré

4. Dessas, quais é que trabalharam?

Mib, Ré

5. Quantas transposições achas que os trompistas usam?

Cinco

6. Qual a transposição mais difícil para ti?

Dó

7. Explica porquê.

Porque tem que se transpor uma 4ª e é difícil.

HORN - BARRY TUCKWELL

Capítulo - Construindo a trompa – um instrumento transpositor

Subcapítulo - A trompa é ainda um instrumento transpositor

As primeiras partes de trompa a serem escritas eram uma espécie de códigos que indicavam os ritmos mais básicos. Quando trompas mais compridas foram construídas, novos harmônicos surgiram e começaram-se a usar símbolos musicais convencionais. Mas os primeiros trompistas não eram músicos treinados e para estes era mais fácil ler a partitura em Dó, onde o dó escrito era a tônica da escala (Dó M). Por outras palavras um dó escrito era um ré numa trompa em Ré, mib numa trompa em Mib e assim por diante. Não havendo modulações ou cromatismos exigidos, este sistema funcionou muito bem. Esta tradição manteve-se até a trompa ser incluída na orquestra e muitos trompistas tiveram dificuldades ao ter que ler a música cromaticamente.

As partituras de trompa do período clássico usam na maioria harmônicos, ocasionalmente notas fechadas e raramente modulando para longe da tônica, por isso o dó – tônica (sistema de dó móvel) é mais fácil para escrever e para ler. Quando o instrumento se tornou completamente cromático, construiu-se a trompa com três válvulas em fá, pois considerou-se na altura que seria a melhor afinação para se construir o instrumento e consequentemente passou-se a escrever a música em Fá - que soava uma quinta perfeita abaixo do que está escrito (em Dó). As trompas em outras afinações eram usadas, claro, mas caíram em desuso desde a introdução da trompa em sib alto e, mais recentemente, a trompa em fá alto.

Com exceção de Brahms, que queria que as suas partes de trompa fossem tocadas por trompas naturais, a maior parte dos outros compositores conformou-se em escrever em Fá. As notáveis exceções, claro, foram Wagner e Strauss que embora usassem a escrita em Fá como base, muitas vezes mudavam para Mi (para tonalidades com sustenidos) e para Mib (para tonalidades com bemóis) para evitar o uso de acidentes escritos na partitura da trompa. Este método tem os seus méritos, levando os trompistas para um grau de dificuldade ainda maior quando adicionavam à escrita a clave de baixo. As partes de trompa do período clássico eram maioritariamente escritas na clave de sol, há, no entanto, a exceção dos 2º e 3º harmônicos que são os harmônicos mais graves tocáveis. Consequentemente, os trompistas em geral não são adeptos em ler na clave de baixo. Por alguma razão curiosa as notas escritas na clave de baixo eram escritas uma oitava abaixo, tradição que prevaleceu até ao século XX. Hoje em dia é mais usual a escrita das notas na clave de baixo ser na oitava correta.

Na altura em que os compositores começaram a escrever passagens mais elaboradas para trompas cromáticas, o tubo de fá foi-se tornando comum. Ao passo

que os trompistas se tornaram experientes na leitura de passagens cromáticas em Fá, as outras possibilidades de ler foram negligenciadas. Alguns trompistas e maestros negligenciaram a transposição cada vez com mais frequência, sendo que algumas passagens na transposição original, tal como as partes da 3ª e 4ª trompas do *Scherzo Capriccioso* de Dvorák, podem equivocar à primeira vista a maior parte dos trompistas:

Allegro con fuoco
Hns. 3.4 (B♭ basso)

p cresc.

sempre f z cre - f z - scen - f z - do

f z ff f z f z

Compositores italianos mantiveram-se em larga escala a escrever partes de trompa em outras transposições para além de Fá, provavelmente porque os trompistas em Itália ainda estavam acostumados a mudar os seus tubos e a ajustar as suas válvulas quando lhes era pedido, mas a música modulava para uma extensão tão próxima que não significou especial problema para os trompistas experientes.

Quando Arnold Schoenberg escreveu o seu Quinteto para Sopros op.26, a parte de clarinete e da trompa estavam em Dó, no entanto a parte de clarinete vai até ao dó#, que claramente tem que ser tocado por um clarinete em Lá e não num clarinete em Dó. As passagens de trompa, tal como é ilustrada uma das passagens, é possível ver a impraticabilidade de se escrever este excerto em Dó:

♩ = 108 wieder etwas breiter
Hn. concert pitch

ff fp f fp

f fp f

Se a passagem é escrita em Fá na clave de sol torna-se mais claro:



Quando o Quinteto de Sopros foi publicado, as partes de clarinete e trompa estavam em Dó, mas, como foi provado que era muito confuso para quem estava a ler, tiveram que reimprimir em Lá e Fá respetivamente. Cada vez mais os compositores de hoje escrevem para instrumentos transpositores em Dó, mas é só para o seu próprio benefício e não pode ser entendido como uma ajuda para os maestros, que devem de estar completamente confortáveis com as transposições mais básicas. Nesta escrita em Dó, mesmo assim, tem de se usar a clave de alto e de tenor para as partes de fagote, trombone, viola e violoncelo, por isso as vantagens são meramente marginais.

CONVERSATIONS ABOUT THE HORN - DANIEL BOURGUE

Capítulo II

Subcapítulo – A trompa, a sua notação e transposição

O som, tal como a fala, tem somente uma efêmera existência. Desde imemoráveis tempos que o homem tenta preservar a evidência disso.

É portanto completamente natural que a notação musical se tenha desenvolvido para uma forma escrita. Na Grécia antiga os primeiros sinais códigos eram letras do alfabeto. Na Idade Média, apareceu uma notação mais precisa com o uso de neumas e linhas horizontais foram introduzidas, primeiro uma e depois duas linhas.

No século X, um teórico Italiano, Guido d’Arezzo, criou a pauta de cinco linhas. Também inventou o sistema de cores para as linhas, assim como para cada nota, mas este sistema nunca foi adotado.

No início de cada pauta, uma clave indicava a posição da nota que correspondia a ela. A clave de sol na 2ª linha e a clave de fá na quarta linha são os mais comuns. A clave de dó na terceira linha é usada pela viola e a clave de dó na quarta linha pelos instrumentos de registo mais baixo, como o violoncelo, fagote e trombone.

A clave de sol na primeira linha foi somente usada até ao século XII. A clave de dó na primeira linha é ainda hoje usada em aulas de harmonia e contraponto, mas nenhum instrumento a usa, tal como a clave de fá na terceira linha ou a clave de dó na segunda linha. Alguns livros até referem que esta última clave já desapareceu.

Qual o propósito de escrever em diferentes claves? É uma solução prática para a notação musical de acordo com o registo de cada instrumento, mantendo mais notas na pauta evitando o uso de linhas suplementares possíveis, o que facilita muito a leitura.

A música para trompa está escrita na clave de sol na 2ª linha e na clave de fá na 4ª linha. O registo do instrumento é de aproximadamente quatro oitavas.

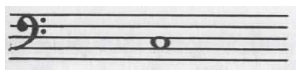
Por estranho que pareça, a escrita da clave é feita numa oitava abaixo.



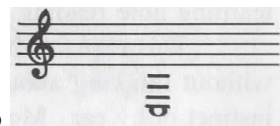
Esta notação particular resulta da prática estabelecida por acústicos para trompas de diversas afinações.

Seria mais lógico

que o dó



correspondesse ao dó



Esta forma de escrever na clave de fá foi encontrada nas obras de compositores durante séculos até Richard Strauss. No presente, um grande número de compositores escreve em Fá como se fosse a continuação da clave de sol, tal como podemos encontrar na música para piano.

Os tons são representados na pauta pelos convencionais sinais chamados notas. Ao passo que a indicação da duração pode ser: dois tempos, um tempo, meio tempo... têm diferentes nomes para cada idioma, não é a mesma situação que definir oralmente o seu sítio na pauta.

Três teóricos deram nomes a estas notas. Os primeiros dois, Tucbald e Odon, usaram as primeiras letras do alfabeto Latino: A B C D E F G. No entanto, Tucbald usou como ponto de referência o dó (C), enquanto Odon usou a partir de lá (A).

Este sistema ainda é usado nos países Anglo-Saxónicos.

Guido d'Arezzo escolheu diferentes nomes para este sistema de notação.

Optou por dar as primeiras sílabas do hino de *St. John the Baptist*.

UT queant laxis

REsonare fibris

Mira gestorum

FAmuli tuorum

SOLve polluti

LABii reatum

Sancte **IO**anes

A sétima nota foi chamada *B* até ao século XIII. Posteriormente as duas primeiras letras do último verso foram substituídas.

Esta designação ainda hoje é usada pelos países Latinos.

É uma sorte que só tenhamos dois nomes diferentes (Anglo-Saxónico e Latino) em vez de ser diferente para cada idioma, o que complicaria a notação para o trompista.

O idioma falado é frequentemente diferente do idioma escrito. Por exemplo, as vogais têm diferentes sons nos diferentes idiomas. Assim, na música, o idioma falado é diferente do idioma escrito. Enquanto músicos de países Latinos têm por hábito cantar Do, Ré, Mi, Fá, Sol, músicos Anglo-Saxónicos não cantam C, D, E, F, G, em vez disso usam a sílaba, como o la, la, la, la, tal como a maior parte dos maestros.

Além do mais, um cantor que lê a música não diz o nome das notas, mas o texto. Assim, um bom instrumentista produz o tom que vê na partitura pensando os

termos a que está acostumado. A nota escrita pode estabelecer diretamente com o cérebro do músico a dedilhação da nota pretendida, conseqüentemente os diferentes nomes que foram dados para cada nota são usados somente no início para aprender a ler notas.

Isto explica como é que muitos instrumentistas e cantores conseguem tocar e cantar um tom sem pensar no nome da nota. Geralmente isto é designa-se por tocar por instinto ou por ouvido.

Até ao início do nosso século, trompistas não questionaram o sistema. Liam as suas partes com as notas escritas na clave de sol. Tocavam, assim sem nenhuma armação de clave, a tonalidade era definida pela rosca que usavam. Atualmente podemos afirmar que eles sempre tocaram as mesmas notas, na mesma série de harmônicos, no entanto o tom é que mudava.

Com a invenção das válvulas, o trompista usava um único instrumento numa única forma de ler que é em Fá.

Com a invenção das válvulas – primeiro com duas e depois com três válvulas – o trompista continuava a tocar o repertório anterior ao instrumento sem alterar a forma de ler. Quando pressiona uma certa posição consegue obter a sua trompa em Mi, Mib, Ré, Réb (ou Sol se tiver uma válvula ascendente).

Contudo, pouco a pouco, os compositores começaram a usar este novo instrumento como um instrumento cromático que pode modular.

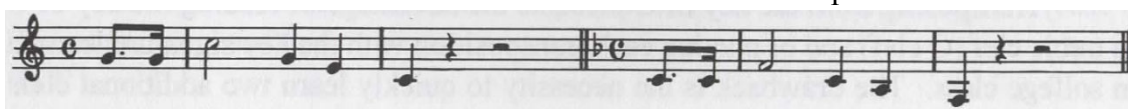
Aí os trompistas enfrentaram um problema: a transposição. Um destes trompistas foi Henri Chaussier (nascido em 1854), um virtuoso da época, que adotou este novo instrumento e foi imediatamente confrontado com problemas de leitura. Para resolvê-los propôs colocar todos os instrumentos em Dó para eliminar transposições. Esta era certamente uma grande ideia. Na minha opinião, nunca se concretizou porque por um lado seria inviável para instrumentistas que tocassem instrumentos da mesma família, tal como os clarinetes, oboés, saxofones e trompetes, e, porque por outro lado se estivesse tudo escrito em Dó seria mais complicado ler (demasiadas linhas suplementares).

Exemplos:

Beethoven – *Sonata*

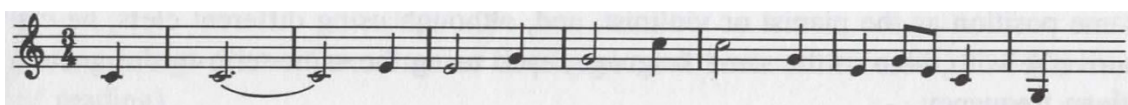
em Fá

reescrito para ser lido em Dó



Beethoven – Scherzo da *Sinfonia Eroica*

em Mib



reescrito para ser lido em Dó



O trompista não tinha outra solução senão transpor, portanto começou a praticar a leitura em diferentes transposições. Este processo é diferente de cantar notas e dizer o nome das notas (solfejo cantado).

De facto encontramos muitos instrumentistas que têm habilidade em ler à primeira vista – cantando, e ser medíocres em ler à primeira vista - lendo no seu próprio instrumento, e vice-versa. Eu próprio tive a experiência de ter muito mais facilidades na transposição do que outros trompistas.

O trompista naturalmente começa o seu estudo de transposição a partir de Fá. Esta forma de ler e transpor música é ainda usada por todo o mundo.

No entanto, desde o início da nossa década, alguns trompistas regressaram à ideia de Chaussier. Propôs-se reescrever todas as partes na clave de dó na 2ª linha e na clave de fá com armação de clave. Outros em França e Itália, adotaram e ensinaram aquilo que chamavam “ouvir em dó”, consistindo simplesmente na transposição da armação de clave de dó como oposição à transposição a partir de Fá. Este sistema teve alguns seguidores porque o trompista não era obrigado a usar nenhuma transposição escrita para a ler. No entanto este sistema não elimina a transposição.

Penso que é interessante analisar as vantagens e as desvantagens de cada processo, pois parece que é indispensável para os professores de trompa franceses e italianos estar familiarizados com dois tipos de transposição.

Transpor a partir de trompa em Fá tem a vantagem de ler em Fá (a mais usada) na clave de sol e na clave de baixo (clave de fá). Um trompista que toca só música contemporânea só usa estas duas claves. Geralmente os trompistas não estão acostumados a tocar com diferentes claves, somente aquelas que aprenderam nas aulas de solfejo. Todavia é uma vantagem usar mais claves para as armações de clave com bemóis pois tocará sempre com menos um bemol, mas será o oposto nas armações de clave com sustenidos.

Transpondo a partir de trompa em Dó existe a vantagem de ler em Dó na clave de sol e tocar cada transposição com as armações de clave aprendidas nas aulas de solfejo. A desvantagem é a necessidade de aprender rapidamente mais duas claves, de forma a ser capaz de tocar as notas como se estivessem escritas em Fá: clave de dó na 1ª linha e na 2ª linha. Além do mais, nas partituras modernas há o risco de ser confrontado com armações nessas claves o que torna a leitura dos acidentes mais difícil.

Obviamente, que o músico que transpõe a partir de trompa em Dó se encontra na mesma posição do que um violinista, pianista, e, embora usando

diferentes claves, ele pode “conversar” com eles no mesmo idioma, cada um usando o mesmo termo para designar a frequência dada.

No mundo dos músicos, podemos comparar esta língua comum “em dó” ao inglês, a língua mais internacional por excelência. Além do mais, para falar como os violinos “em dó”, significa também usar o mesmo idioma que todos os que estão afinados em dó na orquestra.

Ambos os sistemas têm os seus defensores e opositores. Seguidores do sistema “em dó” tiveram o apoio dos maestros e musicólogos. Tendo estes pouca experiência em transposição, este sistema constitui uma maior simplificação para eles. O principal argumento deles é que se toca a nota “real”.

Na realidade, é bastante óbvio que cada instrumentista toca a nota “real”. A nota não é um termo, mas acima de tudo um som, timbre. Além disso, acústicos e físicos designam as notas somente pelas suas frequências. Um músico de cordas naturalmente ouve se o seu parceiro de estante toca uma nota ou outra. Ele até consegue reconhecer em que corda a nota é tocada devido ao seu timbre. A pessoa que fala “em dó” toca num único instrumento e portanto fala só uma língua, e é muitas vezes dito que ele tem ouvido absoluto.

O que é que significa o termo: ouvido absoluto? É a habilidade de memorizar um certo número de frequências relativas à nota dada, ser capaz de saber qual o nome da nota e cantá-la sem que seja dada qualquer nota de referência. É um fenómeno raro. A pessoa que fala “em fá” pode ter obviamente a mesma capacidade.

Ouvido absoluto tem vantagens mas também desvantagens, por exemplo quando a frequência muda por causa da temperatura da sala, ou porque o piano está com uma afinação muito baixa (ou muito alta).

Tal como a pessoa que sabe falar em várias línguas, o músico que é capaz de ouvir em diferentes tonalidades terá mais adaptabilidade. Em música de câmara irá prestar mais atenção aos outros músicos e na maior parte das vezes tocará mais afinado.

Um trompista tem que ser capaz de ouvir em diferentes tonalidades. Esta flexibilidade é indispensável na transposição de notas “Bouché” e de “Echo”. Irá também facilitar a execução de certas passagens em Mi e Ré através do uso da trompa em lá (afinada em lá), que é de uma prática base na orquestra.

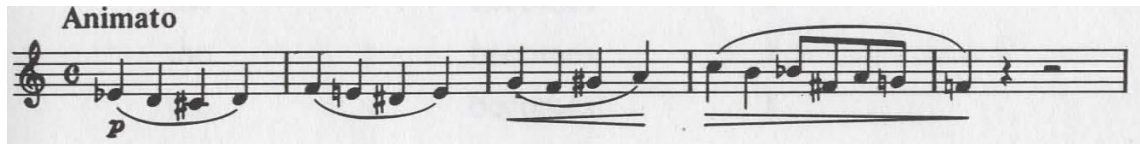
Estão aqui dois exemplos:

Rossini – *La Gazza Ladra* pode ser tocada por uma trompa em lá enquanto se lê em Fá (fácil em termos de dedilhação num tempo rápido)
em E



Grieg – *Piano Concerto* pode ser tocado por uma trompa em lá enquanto se lê em Fá (fácil em termos de leitura).

em E



Os defensores deste sistema “em fá” dizem sempre que os oboés, clarinetes e trompetes usam diferentes termos sem qualquer dificuldade.

Eles também realçam que o trompista transpondo a partir de trompa em Dó seria incapaz de tocar numa trompa natural com diferentes roscas (*o cor solo*). Certamente para não ter que mudar a posição da mão em cada armação precisar-se-ia de alguns termos de transposição, mas não é mais difícil do que aquele que transpõe a partir de trompa em Fá.

Os trompistas também podem transpor a partir de uma trompa em sib (afinada em sib). Eu tive alguns alunos que faziam isso. Uma vez que estes tocaram trompete anteriormente, este método permitiu-lhes que não mudassem de dedilhação em relação às posições de trompete em sib. Outro aluno começou como trompetista diretamente num instrumento em sib e esta forma de pensar pareceu-lhe natural.

Embora ler música seja importante para trompistas, não se pode subestimar a expressão musical, qualidade do som e fraseado. A necessidade de transpor foi tornada obrigatória devido à evolução do nosso instrumento, mas, felizmente não é essencial na disseminação da nossa arte. Os geniais músicos que viveram antes do fim do século passado fizeram-no sem isso.

Neste momento, muitos compositores seguiram o conselho de Richard Strauss de 1905, que era o de escrever sempre que possível em Fá. Além disso, muitos editores republicaram obras mais antigas para trompa em Fá, eliminando assim as transposições. Assim, o trompista de hoje pode tocar os *Concertos para Trompa*, *Abduction from the Seraglio* e *Don Giovanni* de Mozart, *Faust* de Gounod, *Carmen* de Bizet, as sinfonias de Brahms, etc... sem ter que transpor.

Será que dentro de algumas décadas todas as nossas partes estarão escritas em Fá e as transposições serão eliminadas? Espero que sim, porque as dificuldades de leitura podem prejudicar uma boa performance.

Concluindo, ser capaz de falar “em dó” é uma necessidade para todos os músicos. É a língua “internacional” dos músicos. Pensar num idioma ou noutro parece-me que é o menos importante. Escrever métodos e partes em clave de dó na 2ª linha é a meu ver inútil devido ao facto de nenhum trompista ter que ler uma parte assim.

Que conselho deverá ser dado aos professores iniciantes? Que não sejam nem rígidos, nem de visão limitada, que ensinem o sistema que conhecem melhor e que previnam que os estudantes não se tornem computadores, mas artistas genuínos.

THE HORN ROBIN GREGORY

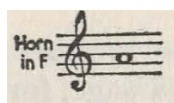
Capítulo 12 – Técnica: Notação e Transposição

Subcapítulo Transposição

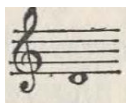
As partes de trompa são agora quase sempre tocadas por um instrumento afinado em fá ou sib, ou na trompa dupla que combina estas duas afinações. A habilidade de transpor é uma parte essencial da técnica de qualquer trompista. Na performance da música composta até ao tempo de Richard Strauss o trompista poderia ser pedido para tocar trompa em Dó *alto* (raramente), Si *alto* (raramente), Sib *alto*, Lá, Láb, Sol, Solb (raro), Fá, Mi, Mib, Ré, Réb, Dó *basso*, Si *basso*, ou Sib *basso*. As transposições acima referidas estão demonstradas na tabela seguinte. Vários métodos podem ser empregues para transpor.

Parte da trompa em	Tocada numa trompa em fá
Sib <i>basso</i>	5ª perfeita inferior
Si <i>basso</i>	5ª diminuta inferior
Dó <i>basso</i>	4ª perfeita inferior
Réb	3ª maior inferior
Ré	3ª menor inferior
Mib	1 tom inferior
Mi	Meio-tom inferior
Fá	Como escrito
Solb	Meio-tom superior
Sol	1 tom superior
Láb	3ª menor superior
Lá	3ª maior superior
Sib <i>alto</i>	4ª justa superior
Si <i>alto</i>	4ª aumentada superior
Dó <i>alto</i>	5ª perfeita superior

- a) Todas as partes escritas podem ser associadas ao dó: que é, quando o trompista pensa como se ouvisse a nota no efeito real. Assim

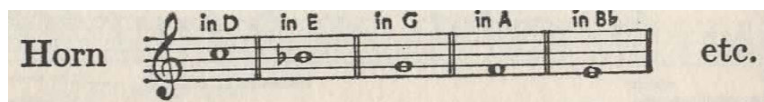


soa



que é tocado com a posição de primeiro e segundo dedos.

A mesma posição é tocada para as seguintes transposições soando a mesma nota:



Este método, envolve uma certa dupla transposição, desde a nota escrita para a nota a ser tocada, e da nota a ser tocada para a dedilhação da nota a ser tocada, que no caso dos trompistas que têm ouvido absoluto, pode ser desconfortante e difícil se a nota tocada não corresponde à ideia mental da nota escrita que está à frente deles.

- b) Outro método que se poderá chamar de transposição por claves, mas que não é aplicável para todos os tubos e só é propícia para aqueles que estão habituados ou aqueles que estão dispostos a aprender em claves pouco conhecidas. Uma diferente clave com a respetiva armação de clave é substituída mentalmente por aquela que está escrita e a parte pode ser lida como se fosse trompa em Fá. Assim trompa em Mi é lida em clave de tenor com cinco sustenidos. Outras transposições podem ser feitas da mesma forma, como por exemplo trompa:

em Mib: clave de tenor, com dois bemóis;
 em Ré ou Réb: clave de soprano com três sustenidos e quatro bemóis respetivamente;
 em Si *basso* ou Sib *basso*: clave de mezzo-soprano com seis sustenidos e um bemol respetivamente;
 em Sib *alto*: igual que Sib *basso*, mas numa oitava superior;
 em Dó: clave de barítono, com um sustenido, numa oitava acima.

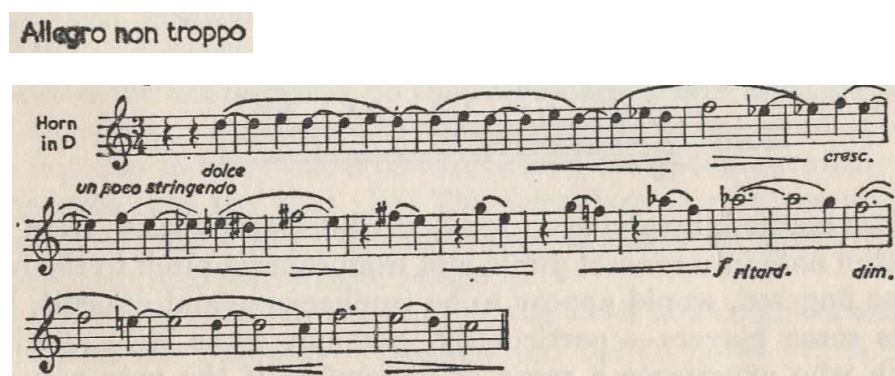
As transposições acima referidas são muito difíceis de descrever convenientemente; as seguintes, criam quase os mesmos problemas, mas é ainda mais complicado tocá-las:

trompa em Sol: clave de alto, com dois sustenidos, numa oitava acima;
 em Lá ou Láb: clave de baixo, com quatro sustenidos ou três bemóis respetivamente, duas oitavas acima.

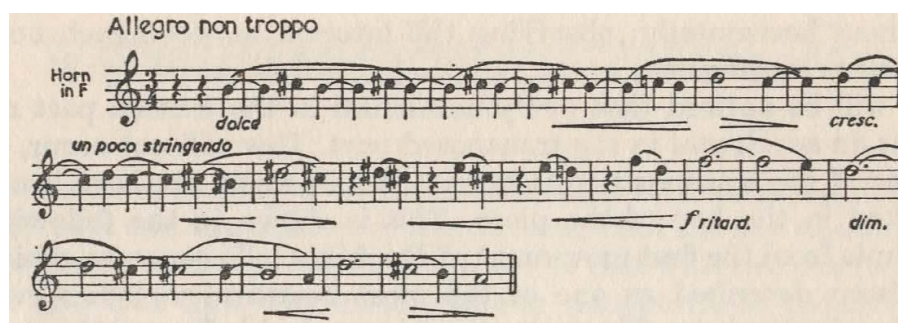
Aqueles trompistas que usam o método de transposição por claves, provavelmente só o fazem com os intervalos mais afastados. Para transposições até

uma terceira para cima ou para baixo, um dos seguintes métodos é mais conveniente.

- c) Cada nota pode ser mentalmente transposta pelo intervalo pretendido e a posição dos dedos para essa nota. A seguinte passagem, por exemplo, é do primeiro andamento da 2ª Sinfonia de Brahms,



se é tocada por uma trompa em Fá, a transposição será de uma terceira menor inferior nota a nota:



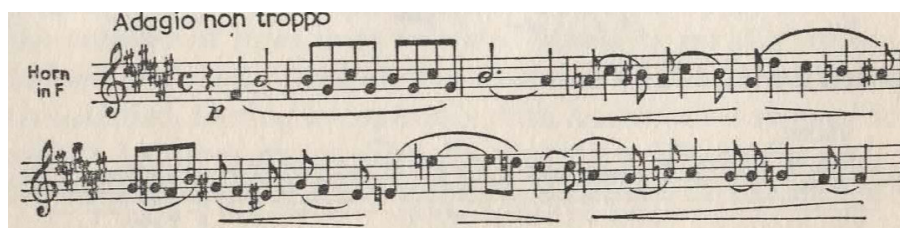
Embora este método à primeira vista pareça lento e trabalhoso, eventualmente pode ser levado a cabo sem um esforço contínuo se regularmente praticado nos diversos intervalos necessários para as transposições mais requeridas. A desvantagem é que praticando pouco não dá a garantia que o trompista tem a conceção clara da tonalidade da passagem.

- d) Um procedimento mais musical, porque facilita o trompista a ver a partitura como um todo, é transpor a passagem completa na armação de clave pretendida. Assim no exemplo anterior a parte é transposta para Lá M com a armação de clave de três sustenidos. O exemplo seguinte, da mesma sinfonia, ilustra o processo de uma parte no qual a trompa tem que transpor a partir de uma transposição relativamente rara que é em Si *basso*:

Allegro non troppo



Deverá ser transposto para armação de clave de Fá# M, ou o seu equivalente enarmónico Solb M, neste caso em particular esta leitura será a mais apropriada:



O melhor método é provavelmente o de combinar os próximos três procedimentos: (i) memorizar firmemente a nova armação de clave, (ii) saber qual o intervalo na vertical, para cima ou para baixo, e (iii) ler horizontalmente, observando o intervalo entre cada nota.

É sabido que cada acidente escrito na partitura será também acidente na parte transposta. Isto não acontecerá, é claro, se a transposição for de uma parte na qual a trompa não tem a armação da peça. Isto é demonstrado no exemplo seguinte do primeiro andamento do Concerto de violoncelo de Dvorák, que tem sido descrito como uma das mais belas melodias alguma vez escritas para trompa. Na partitura a indicação é de trompa está em Mi, a parte está escrita na armação de clave de Sib M por isso soa em Ré M (em Dó). Se for tocado como trompa em Fá é necessário transpor meio-tom abaixo e ler como se estivesse em Lá M:

Un poco sostenuto

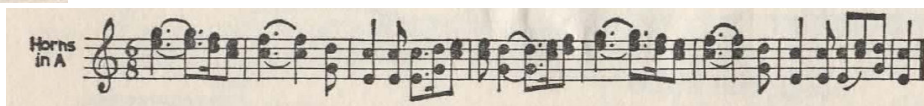


Com uma trompa em sib de quatro válvulas, podia ser tocado sem a necessidade de transpor convertendo o instrumento numa trompa em Lá (carregar na válvula do polegar) e ler a parte como se estivesse escrito em Fá. De uma forma similar, a passagem do 1º andamento da 2ª Sinfonia de Brahms, para trompa em Ré, pode ser tocada por uma trompa em lá e ler como se estivesse em Mib, uma transposição muito comum na música da era clássica. Com a trompa dupla estes

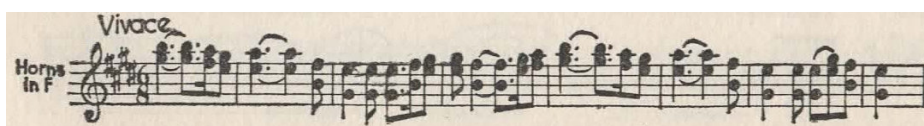
procedimentos não são possíveis a não ser que seja equipado com uma válvula de lá e mi.

O próximo exemplo, do 1º andamento da 7ª Sinfonia de Beethoven é muito agudo para uma trompa em fá (afinada em fá), e é muito mais facilmente executável numa trompa em sib ou com a válvula de sib numa trompa dupla, onde pode ser quase inteiramente tocado com a segunda válvula, não usando harmônicos mais agudos que o 12º harmônico:

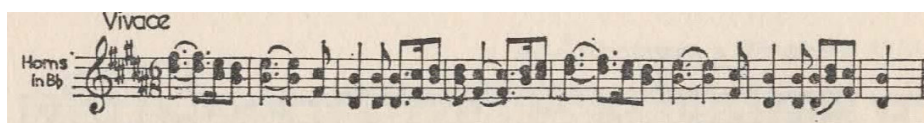
Vivace



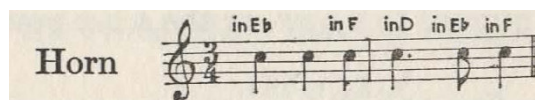
transposta para trompa em Fá:



e para trompas em Sib:



A parte a ser tocada em trompa em fá (afinada em fá) tem de ser transposta para a armação de clave de mais um sustenido, ou menos um bemol, do que a armação de clave da peça; em trompa em sib a armação de clave deve ser de mais dois sustenidos ou menos dois bemóis. As transposições mais comuns são as que estão em partes de trompa em Mi, Mib, Ré, Dó. Partes em Sol e Sib *basso* são raras, mas há outras transposições mais raras comparativamente a estas. A lista de mudanças de roscas da Flauta Mágica de Mozart dá-nos a ideia das transposições que um trompista atualmente tem de estar preparado para tocar. Elas são: Mib, Dó, Sol, Mib, Sib *alto*, Sol, Mib, Sol, Fá, Dó, Sol, Fá, Mi, Ré, Fá, Mib, Fá, Sol e Mib. As óperas de Wagner também usam inúmeras transposições embora o seu sistema de notação não ser sempre fácil de entender, e seria capaz, tal como Forsyth disse, de escrever o *God save the Queen* desta forma:



Strauss em 1945, escreveu as partes para trompa em Mib (tal como na sua sinfonia para sopros e no seu segundo concerto para trompa). Nos seus poemas sinfónicos geralmente colocava partes de trompa em Fá, exceto nas armações com muitos

sustenidos, onde adotava a partitura de trompa em Mi. Mesmo assim, não hesitava em mudar muitas vezes um ou dois compassos para Mi, um procedimento que é difícil de entender visto ele próprio saber que todas as partes seriam tocadas em trompa em Fá. Agora é uma prática universal escrever unicamente para trompas em Fá. Debaixo das condições presentes, no entanto, quando um compositor não tem a certeza se as partes vão ser tocadas em trompa em fá, sib ou lá, pode simplificar a questão para todos e escrever todas as partes como se fosse para trompa em Dó *basso*. O número de linhas suplementares inferiores requeridas irão reduzir, a clave de fá raramente será precisa; o leitor da partitura estará mais ou menos satisfeito. O trompetista atual, toca usualmente num instrumento em sib, não tem dificuldade em ler em Dó, e com prática a trompa poderia fazer o mesmo. Com esta notação, o seguinte exemplo do início do último andamento da 2ª Sinfonia de Elgar é um bom exemplo de uma passagem melódica no registo grave:

Moderato e maestoso (♩ = 72)



tornar-se-ia



sem irritantes mudanças de clave e com menos linhas suplementares. Mas mudanças deste género são difíceis de efetuar para quem dá o primeiro passo a escrever – o compositor, para quem interessa pouco, o trompista, que já está acostumado ao presente sistema e que teria de voltar a habituar-se a um novo método, ou ao leitor da partitura, quem é que poderá beneficiar mais?

Anexo 16 – Tradução da revisão literária – “A complete guide to brass” de Scott Whitener

Tratou-se por também traduzir o primeiro subcapítulo referente à transposição inserido no capítulo do trompete pois desenvolve mais detalhadamente a transposição do que no capítulo da trompa, onde é somente reforçada a forma de pensar.

A COMPLETE GUIDE TO BRASS SCOTT WHITENER

Capítulo Trompete

Subcapítulo Transposição

A questão é muitas vezes colocada do porquê da necessidade de transpor. Não seria mais simples fornecer partes já transpostas?

A origem do problema remonta à era do trompete natural quando era costume ler as notas da série dos harmônicos de dó. Uma rosca era inserida para obter os harmônicos da armação de clave desejada. Por exemplo, Mozart escreveu que as partes de trompete da Sinfonia Praga (No. 38 em Ré, K. 504) estavam em dó com a instrução de que deveriam de usar a rosca de Ré. Mantendo a notação das notas da série de harmônicos, independentemente da armação de clave da composição, as partes eram mais fáceis para os trompetistas entenderem, e a performance num instrumento natural era facilitado. A tradição de se escrever a nota fundamental e as outras notas da série de harmônicos em Dó continuou na era da válvula e continua a persistir hoje em dia. Os trompetistas têm de estar preparados para transpor de partes originalmente escritas para trompetes em Lá, Ré, Mib, Mi e Fá, para enumerar algumas transposições mais comuns.

As partes transpostas não são usadas por diversas razões. Trompetistas orquestrais muitas vezes trocam de trompete nas diversas transposições e seria difícil para os editores dar ênfase a preferências individuais. Também, a troca de instrumentos é mais fácil quando o trompetista conhece a parte na notação original. Acima de tudo, há também um certo orgulho no facto de se ser capaz de tocar a parte tal como o compositor a escreveu; portanto os trompetistas tendem em não usar as partes transpostas. Compositores de hoje, no entanto, deveriam de escrever em Dó, deixando o trompetista escolher que trompete quer usar. Isto diz respeito também às partes de trompete piccolo. Partes de trompete para banda são geralmente escritos para trompete em Sib.

Há dois métodos usados na transposição: por intervalo e por clave. No sistema intervalar, as notas são mentalmente movidas para cima ou para baixo a distância correta entre a parte de trompete da partitura e o trompete que é usado. A armação de clave deve de ser pensada da mesma forma.

(...)

No método por clave, as notas não são mudadas na pauta. Insere-se mentalmente a clave requerida e a armação de clave necessária no início da pauta.

(...)

Por último, é o tempo de estudo dedicado à transposição que é importante, mais do que o método usado. Nem todo o tempo de estudo deve ser com o instrumento. Embora algum trabalho prático diário seja necessário para orientar o ouvido para diferentes mudanças de tonalidades, a leitura e a coordenação de dedos têm que ser desenvolvidos lendo silenciosamente e dedilhando a posição dos dedos. Desta forma, as horas não-práticas podem ser usadas para melhorar as habilidades de transposição. Materiais simples, tal como estudos e melodias familiares, devem ser tocados primeiro, aumentando gradualmente a dificuldade até estudos especialmente designados para transposição.

Capítulo Trompa

Subcapítulo Transposição e Notação

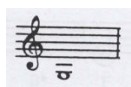
Tal como havia sido exposto no Capítulo Trompete, a prática resultante da escrita em Dó e do uso de roscas para obter as notas desejadas da era pré-válvula deixaram um legado para trompetistas e trompistas de partes em diversas tonalidades. Portanto, a habilidade de transpor tem de ser desenvolvida como uma parte da prática diária do instrumentista. A tabela seguinte apresenta as transposições mais comuns.

Tabela de transposição

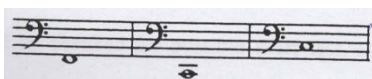
Armação da parte	Método intervalar	Método por claves
Sib	5ª perfeita inferior	Mezzo-soprano
Dó	4ª perfeita inferior	----
Ré	3ª menor inferior	----
Mib	2ª maior inferior	Clave de tenor
Mi	Meio-tom inferior	Clave de tenor
Sol	2ª maior superior	Clave de alto
Lá	3ª maior superior	Clave de baixo
Nota: a armação de clave tem de ser mudada		

A prática corrente da notação para trompa consiste na escrita para trompa em Fá (5ª perfeita abaixo do som real) mesmo que seja usada uma trompa dupla, simples em sib, ou uma trompa descante.

Ajuda o trompista se é usada a clave de fá abaixo de sol:



Tal como na escrita na clave de sol, as notas são escritas a uma 5ª perfeita acima daquilo que realmente soam. Esta forma de usar a clave de fá é conhecida por “notação nova”. Tem este termo para distinguir o presente sistema da tradição do século XIX de escrever as notas na clave de fá a uma oitava inferior (“notação antiga”).



Nota	Notação	Notação
em dó	antiga	nova

Neste capítulo, intitulado “Metais” somente se procedeu à tradução da seção da explicação da tradução e da seção da trompa, suprimindo a tradução dos outros instrumentos de metais.

THE GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS – STANLEY SADIE

3. Metais

Para a maior parte dos instrumentistas de metais é costume escrever-se notas da série de harmónicos (no caso das ‘notas abertas’ nos instrumentos de válvulas, sem que premissem a válvula), qualquer que seja a afinação do instrumento. Esta prática surgiu na Alemanha no século XVII com as partes de trompete, mas tornou-se comum durante o século XVIII (foi usado regularmente desde o início do século pela trompa, que desde o começo era tocado num considerável número de tonalidades). Como a técnica num instrumento de metal da época se baseava na produção de harmónicos corretos, uns a seguir aos outros, o instrumentista precisou que a notação tivesse harmónicos das roscas em vez dos sons reais. A notação de se ler em Dó prevaleceu até quando foi introduzida a trompa de válvulas. Duas diferentes formas de notação emergiram: a forma original de trompete (que ainda é usada na trompa), no qual o dó médio indica o quarto harmónico; e mais tarde a forma usada nas cornetas, cornetins, trompetes modernos e instrumentos de bandas de metal, no qual o dó médio é o segundo harmónico, que soa uma oitava inferior. Geralmente esta oitava não preocupa nem o compositor nem o leitor da partitura, mas deve ser tida em conta para identificar o som real na oitava correta. Por exemplo nos primórdios do trompete de válvulas em sib na Alemanha, as partes eram escritas uma 7ª menor acima do que soavam (escrito dó soava a sib, o quarto harmónico); mas mais tarde as partes foram escritas um tom acima daquilo que soavam (escrito dó soava a sib, o segundo harmónico do mesmo instrumento). Outros casos de ambiguidades de oitava ocorreram com frequência nas partes escritas na notação antiga para trompetes e trompas, quando nestes instrumentos eram usadas roscas para os colocar na tonalidade pretendida. O exemplo mais comum desta ambiguidade ocorre quando as partes de trompa do período Clássico eram assinaladas simplesmente ‘em Sib’, pois poderia entender-se como ‘Sib *alto*’ (soando uma 2ª maior abaixo) ou ‘Sib *basso*’ (soando uma 9ª maior abaixo). Neste caso a solução correta é ver a tessitura das partes (aquela com muitas notas agudas é provavelmente o ‘*basso*’) ou a partitura como um todo; mesmo que a correta alternativa possa não ser decidida com certeza.

Para o propósito de leitura da partitura as seguintes explicações podem ser úteis:

Trompa. Para partes ‘em Dó *alto*’ não há transposição, mas sim ‘em Dó *basso*’ (sem indicação de registo *alto* ou *basso*) soa a uma oitava abaixo; partes ‘em Sib *alto*’ soam a uma 2ª maior abaixo, ‘em Sib *basso*’ uma 9ª maior abaixo; aquelas que estão ‘em Lá’ soam a uma 3ª menor abaixo, e assim por diante até ao Réb que soa a uma 7ª maior abaixo, exceto partes ‘em Lá *basso*’ (por exemplo em Verdi), que soa a uma 10ª maior abaixo. Tradicionalmente, as passagens escritas na clave de fá soam mais agudas do que como estão escritas, em vez de soar mais baixo (por exemplo a nota dó na clave de fá soa o mesmo que escrever dó na clave de sol). Houve uma mudança durante o século XX para abolir este sistema irracional e usar a clave de fá como continuação da clave de sol. Mas, à parte da tenacidade da tradição, seria impraticável reimprimir todas as peças para trompa – partituras gerais e partes individuais. Como instrução é muitas vezes impresso indicando em que reforma de notação é que se rege; de outro modo deverá ser descoberto através do contexto. Algumas peças do século XVIII usam a clave de fá como uma brincadeira virtual: partes de trompa em Mib (em Alemão ‘ex dis’) são escritos na clave de fá uma oitava abaixo do som real com a armação de clave de Mib Maior, como a nota mib alinha-se na clave de fá onde o dó se alinha na clave de sol, o trompista lê a parte imaginando a clave de sol. Similarmente, partes em Ré e Fá aparecem ocasionalmente nas claves de alto e mezzo-soprano respetivamente (mas na oitava correta), o trompista imagina outra vez a clave de sol.

(...)

Muitos compositores contemporâneos, particularmente Schoenberg, contribuíram para a abolição das partes já transpostas e em partituras de música atonal, todas as partes passaram a ser muitas vezes escritas de acordo com o som real (usualmente com indicação para tal). Os clarinetistas não têm dificuldade em ler partes complexas ‘em Dó’, e, os trompetistas estão tão acostumados em transpor e retranspor (por exemplo escolhendo tocar partes de trompete ‘em Sib’ num trompete em dó) do que estar escrito para trompete ‘em Dó’, som real, é muitas vezes o mais conveniente para os trompetistas. Se as partes de trompa estão escritas em Dó há a necessidade de se estar constantemente a mudar de clave de sol para clave de fá, fazendo uma certa confusão visual na fluidez da parte. Uma clave de dó seria adequada, mas totalmente estranha para a maior parte dos trompistas. A notação mais comum para a trompa moderna, portanto, continua a ser ‘em fá’, soando uma 5ª perfeita abaixo da nota escrita.

THE ART OF FRENCH HORN PLAYING PHILIP FARKAS

A habilidade para transpor é absolutamente necessária para o trompista. Todos os metais ocasionalmente podem ter que transpor, mas o trompista orquestral tem que usar cerca de quatro, cinco transposições diferentes em quase todas as sinfonias.

O estudante de trompa pode muitas vezes ser induzido em erro pela predominância das partes de ‘trompa em Fá’ que a sua biblioteca da escola tem. Tem de se lembrar que a maioria são partes reimpressas nas quais o editor fez o arranjo para Fá. Esta prática de reescrever toda a música para Fá é muito sensível e é muito útil para um trompista iniciante. No entanto, a maior parte das orquestras profissionais têm o seu próprio arquivo, avaliado em muitos milhares de dólares, onde muitas obras desses arquivos são muito antigas e “originais”. As partes de trompa estão em diferentes transposições e o trompista moderno com a sua trompa dupla tem de ser capaz de ler em diferentes transposições. Portanto o estudante mais sério estudará eficientemente enquanto estudante, pois sabe que terá que saber transpor sem problemas quando for um trompista profissional. Muitas editoras modernas reimprimem partes de trompa na transposição original e já transpostas em Fá também. Quando há esta escolha, deve-se sempre optar pela parte original para obter uma prática válida da transposição.

Se bem que o principiante está apavorado – ou no mínimo confuso – pela transposição, o trompista experiente acha que esse é um dos problemas mais pequenos. Quando um trompista experiente vê a indicação visual de uma transposição na sua parte (tal como “trompa em Ré” ou “trompa em Sol”) ou mesmo quando o maestro pede “O/A cantor/a está constipado/a; coloquem o acompanhamento meio-tom abaixo”, é quase como se houvesse um clique no cérebro; a partir desse ponto só pensa na nova transposição como se sempre tivesse lido música dessa forma. Claro que requer muita prática e experiência, mas é espantoso como em algumas semanas este processo corretamente aprendido pode ser interiorizado. Atualmente, todos os que sabem ler na clave de sol e na clave de fá já estão automaticamente a transpor! A nota do segundo espaço na pauta chama-se lá quando pensamos em ler na clave de sol e a mesma nota chama-se dó quando pensamos que está na clave de fá. Transpor é meramente aprender a pensar num novo nome para qualquer nota.

Há dois métodos reconhecidos para pensar na transposição – o sistema de claves e o sistema por intervalos. Ambos têm vantagens e desvantagens. Na prática eu tenho incorporado os dois métodos, visto achar que para transposições “mais pequenas” o sistema intervalar é o mais fácil e para transposições “mais afastadas” é

mais simples pensar através do sistema de claves. Como muitos livros explicam de uma forma muito minuciosa cada método, deixem-me confinar-vos com a minha maneira de combinar os dois métodos e o processo mental que faz com que a transposição seja mais clara e mais simples para mim.

Para todas as transposições até uma 3ª maior das notas escritas, penso em intervalos. Este método será portanto usado para trompa em Mi, Mib, Ré e Réb nas transposições para baixo, e, trompa em Fá# (raro), Sol, Láb e Lá nas transposições para cima. Alguns trompistas pensam nestas transposições como terceiras maiores ou menores, etc., mas eu prefiro pensar somente como terceiras ou segundas sem me preocupar com o facto de ser maior ou menor. Essa consideração é só tida em conta quando imagino a armação de clave, a correta para o intervalo. Para o principiante isto pode ser um pouco confuso, mas deixem-me explicar-vos as várias transposições descrevendo o processo mental de cada um. Acredito que depois as observações acima referidas serão clarificadas.

Transposição por intervalos, pensar para baixo

Trompa em E (muito comum)

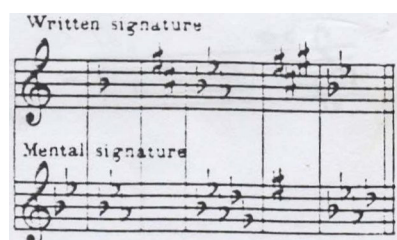
(E em Alemão, Mi em Francês)

Para o trompista que está habituado a ler as suas notas em Fá, esta transposição é talvez a de um pensamento mais fácil pois é simplesmente tocar meio-tom abaixo. Quando vês ré tocas réb; vês dó tocas dó bemol (si); vês láb tocas lább (sol); etc. Não é difícil num tempo lento e com prática cada vez vai ser mais fácil tocar num tempo mais rápido.

Trompa em E Flat (muito comum)

(Es em Alemão, Mi-bémol em Francês)

Para esta transposição pensa na nota abaixo. Se a nota está escrita na linha, pensa no espaço imediatamente abaixo; se está no espaço, pensa na linha imediatamente abaixo. A armação de clave de Mib M tem três bemóis; mas o trompista só tem que pensar em dois bemóis, porque a sua trompa, está em fá (afinada em fá), o sib já está “incorporado”, na maneira de falar. Mentalmente adiciona-se dois bemóis à armação de clave da obra e isto determinará o número de bemóis que tens de visualizar sempre que pensares em tocar a nota abaixo. Se a armação de clave tiver sustenidos, simplesmente retiram-se os dois últimos para “contrariar” os dois bemóis necessários para a trompa em Mib. As próximas armações de clave vão resultar na mudança mental da armação de clave de mais dois bemóis ou menos dois sustenidos:

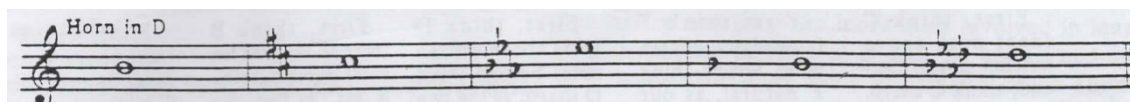


Tentem entender a explicação acima referida, pois este método irá servir para obter a armação de clave para todas as outras transposições. Para qualquer transposição o trompista terá uma armação de clave mental de menos um bemol ou de mais um sustenido do que a transposição requerida pelo compositor. Isto resulta, claro, pois o trompista considera que a armação de clave de fá (com um bemol) é a “sua” natural armação de clave.

Embora armações de clave apareçam ocasionalmente em partes de trompa orquestrais, tenho que referir que são muito raras. Armações de clave não existiam nas obras clássicas (compostas nos dias da trompa natural) pois o objetivo do compositor na escrita para trompa era o de o colocar sempre na armação de clave da composição, eliminando assim qualquer necessidade de colocar armação de clave.

Trompa em D (comum)
(D em Alemão, Re em Francês)

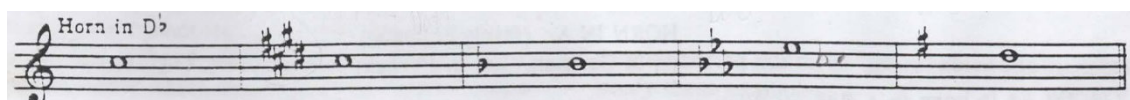
Usando a informação anterior, imaginamos a nossa armação de clave mental para esta transposição com três sustenidos a mais do que a armação de clave escrita. Razão: Ré M tem dois sustenidos, mas o trompista tem que pôr mais um para além dos dois sustenidos para “dominar” a sua trompa em fá. Para além desta armação de clave mental, como é óbvio, temos que pensar no intervalo a transpor. Neste caso, trompa em Ré, pensamos numa terceira abaixo, quando a nota está no espaço, pensamos e tocamos no espaço imediatamente abaixo. A nota que está na linha é mentalmente movida uma linha abaixo. Exemplos:



Primeiro, pensa sol, na linha logo abaixo da nota escrita.	Primeiro, pensa lá, no espaço abaixo da nota escrita.	Primeiro, pensa dó, no espaço abaixo da nota escrita.	Primeiro, pensa sol, na linha abaixo da nota escrita.	Primeiro, pensa em si, na linha abaixo da nota escrita.
Segundo, pensa sol#, pois temos de pensar em usar três sustenidos e sol# é um deles. Assim tocamos sol#.	Segundo, pensa lá#, pois na nossa armação de clave mental temos cinco sustenidos e lá# é um deles. Assim toca lá#.	Segundo, pensa dó natural, pois na nossa armação não temos nem sustenidos ou bemóis, por isso o dó não tem nenhuma alteração. Toca dó.	Segundo, pensa sol natural, pois a armação de clave mental só tem dois sustenidos e sol não é um deles. Assim toca sol natural.	Segundo, pensa sib, pois a nossa armação de clave mental tem um bemol que afeta o si. Assim toca sib.

Trompa em D Flat (comum)
(Des em Alemão, Re bémol em Francês)

De novo pensamos uma terceira abaixo tal como fizemos na trompa em Ré, mas usamos a nossa fórmula regular para saber qual é a armação de clave. A trompa (com o seu sib incorporado) precisa de menos um bemol na transposição exigida pelo compositor. A armação de clave de Réb M tem cinco bemóis; portanto, o trompista pensará em quatro. Para além de visualizar esta nova armação de clave (quatro bemóis a mais do que estão escritos ou quatro sustenidos a menos), o processo é exatamente o mesmo do que na transposição da trompa em Ré. Uma vez que se compreenda completamente a fórmula da trompa em Ré, é simplesmente saber a correta armação de clave também para a trompa em Réb. Exemplos:



Primeiro, pensa lá (espaço abaixo da nota escrita).	Primeiro, pensa lá (espaço abaixo da nota escrita).	Primeiro, pensa em sol (linha abaixo da nota escrita).	Primeiro, pensa dó (espaço abaixo da nota escrita).	Primeiro, pensa si (linha abaixo da nota escrita).
Segundo, pensa láb, pois lá é uma das quatro notas com bemóis na nossa armação de clave mental. Toca láb.	Segundo pensa lá natural, pois os quatro bemóis mentais são “neutralizad os” pela armação de clave escrita de quatro sustenidos. Deixando- nos sem bemóis ou sustenidos. Toca lá natural.	Segundo, pensa em solb, pois os quatro bemóis mentais mais um bemol escrito na armação de clave dão um total de cinco bemóis mentais. Solb é uma dessas notas. Toca solb.	Segundo, pensa dób, pois os três bemóis da armação de clave escrita mais os quatro bemóis mentais fazem um total de sete bemóis. Assim, neste caso, todas as sete notas da escala são bemóis. Toca dób.	Segundo, pensa sib, pois os quatro bemóis mentais menos um bemol deixa-nos com três bemóis, e, sib é um deles. Toca sib.

Transposição por intervalos, pensar para cima

Trompa em F Sharp (quase nunca)

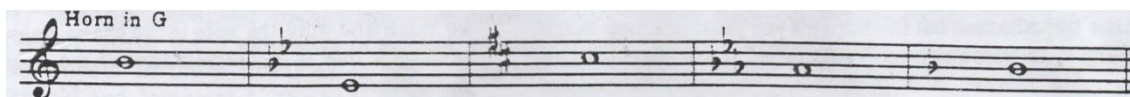
(Fis em Alemão, Fa dièse em Francês)

Embora seja uma transposição muito raramente usada pelos compositores, há alguma necessidade em saber como transpor, visto que frequentemente os cantores pedem à orquestra para esta tocar o acompanhamento meio-tom acima. Achei que o mais fácil seria usar o mesmo processo mental, mas ao contrário do que na trompa em Mi. Como a transposição é só meio-tom acima das notas escritas, é mais fácil pensar e tocar meio-tom acima de cada nota. De novo, é mais fácil num tempo lento, pois mais rápido requer prática.

Trompa em G (razoavelmente comum)

(G em Alemão, Sol em Francês)

Aqui, pensamos na nota acima imediatamente à nota escrita. Para uma nota escrita na linha, pensamos no espaço imediatamente acima; para uma nota escrita no espaço, pensamos na linha acima. A armação de clave de Sol M tem um sustenido. Usando a fórmula – um bemol a menos ou um sustenido a mais – temos de saber que a trompa já tem um bemol por isso temos de pensar em acrescentar sempre mais dois sustenidos. Exemplos:

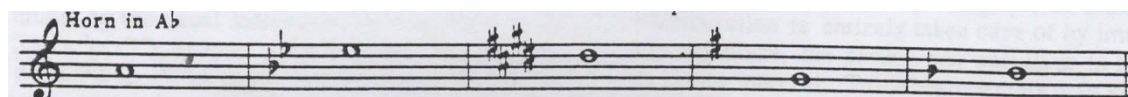


Primeiro, pensa dó (linha acima da nota escrita).	Primeiro pensa fã (nota acima da nota escrita).	Primeiro, pensa ré (nota acima da nota escrita).	Primeiro, pensa si (nota acima da nota escrita).	Primeiro, pensa dó (nota acima da nota escrita).
Segundo, pensa dó#, pois a armação de clave mental contém dois sustenidos, um deles é o dó#.	Segundo, pensa fã natural, pois os nossos dois sustenidos mentais são anulados pelos dois bemóis escritos, ficando sem armação de clave. Toca fã natural.	Segundo, pensa ré sustenido, pois os nossos dois sustenidos mentais mais os dois sustenidos da armação de clave escrita fazem um total de quatro sustenidos, um deles é o ré#.	Segundo, pensa sib, pois os nossos dois sustenidos mentais subtraídos aos três bemóis, deixam-nos um bemol, sib.	Segundo, pensa em dó natural, pois o bemol escrito subtraído pelos nossos dois sustenidos, deixam-nos somente com um sustenido, que não afeta o dó.
Toca dó#.		Toca ré#.	Toca sib.	Toca dó.

Trompa em A flat (raro)

(As em Alemão, La bémol em Francês)

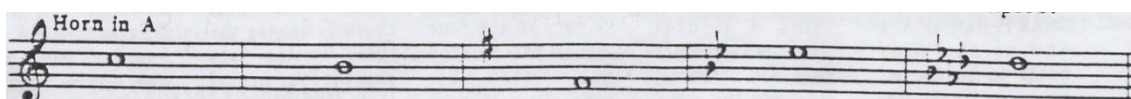
Pensa uma terceira acima da nota escrita. Se a nota está escrita na linha, pensa na linha acima; se a nota está escrita no espaço, pensa no espaço acima. A armação de clave de Láb M tem quatro bemóis. Relembrando que a trompa já tem um bemol, a nossa armação de clave mental terá três bemóis (um bemol a menos do que na armação de clave de Láb M). Exemplos:



Primeiro, pensa em dó (espaço seguinte acima).	Primeiro, pensa sol (espaço seguinte acima).	Primeiro, pensa fá (linha seguinte acima).	Primeiro, pensa si (linha seguinte acima).	Primeiro, pensa ré (linha seguinte acima).
Segundo, pensa em dó natural, pois a nossa armação de clave mental de três bemóis não afeta o dó, que, portanto é tocado natural.	Segundo, pensa solb, pois os dois bemóis escritos mais os nossos três bemóis mentais fazem um total de cinco bemóis, sendo que o sol é um deles. Toca solb.	Segundo, pensa fá#, pois os nossos três bemóis mentais contra os quatro sustenidos escritos, deixam-nos com um sustenido, que claro é o fá#. Toca fá#.	Segundo, pensa sib, pois o sustenido escrito subtraído aos três bemóis mentais, deixam-nos com dois bemóis mentais, um dos quais é o sib. Toca sib.	Segundo, pensa réb, pois um bemol escrito mais os três bemóis mentais fazem um total de quatro bemóis, um deles é o réb. Toca réb.

Trompa em A (razoavelmente comum)
(A em Alemão, La em Francês)

Exatamente igual que a transposição da trompa em Lá b, pensamos uma terceira acima das notas escritas. Agora, contudo, nós usamos a armação correta de Lá M. Como Lá M tem três sustenidos, o trompista tem que visualizar quatro sustenidos para equalizar o sib que está incorporado para sempre na trompa. Exemplos:



Primeiro, pensa mi (espaço seguinte acima).	Primeiro, pensa ré (linha seguinte acima).	Primeiro, pensa lá (espaço seguinte acima).	Primeiro, pensa sol (espaço seguinte acima).	Primeiro, pensa fã (linha seguinte acima).
Segundo, pensa mi natural, pois os nossos quatro sustenidos não influenciam o mi. Toca mi.	Segundo, pensa ré#, pois ré# é um dos quatro sustenidos mentais. Toca ré#.	Segundo, pensa lá#, pois o sustenido escrito mais os quatro sustenidos mentais fazem um total de cinco sustenidos, um deles é o lá#. Toca lá#.	Segundo, pensa sol natural, pois os dois bemóis subtraídos aos nossos quatro sustenidos mentais, deixam-nos com dois sustenidos, nenhum afetando o sol. Toca sol.	Segundo, pensa fã natural, pois os quatro bemóis escritos são anulados pelos nossos quatro sustenidos mentais, não tendo nenhuma armação de clave, todas as notas são naturais. Toca fã.

Transposição por claves

Para as transposições anteriores pensamos por intervalos. Com prática vão sendo cada vez mais fáceis de usar. Mas chegamos à conclusão que tentando visualizar intervalos maiores que terceiras torna-se muito mais difícil. Para visualizarmos intervalos de quarta, temos de visualizar a nota no espaço se está escrita na linha, e, pensar na linha se a nota está escrita no espaço. É possível, claro, mas não é um processo rápido, lógico e mental como foi com os intervalos de segunda e terceira, visto que agora os intervalos são mais afastados e mais difíceis de visualizar.

Por isso, para as próximas transposições, vamos considerar o sistema de claves, que não dificulta a leitura de intervalos mais afastados. Para transposições em Dó, Si natural (H em alemão), Sib *basso* (baixo) e Sib *alto* (agudo), o sistema de claves parece-me de longe o mais satisfatório.

Tal como dissemos, a maior parte de nós sabe transpor por clave mesmo que não tenhamos deliberadamente aprendido! Se sabes ler música na clave de sol e na clave de fá, já estás a aplicar o princípio envolvente da transposição por claves. Quando vês (ou imaginas) a clave de sol, pensas na nota



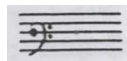
lá, mas se pensas ou vês a clave de fá, imediatamente



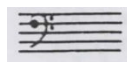
pensas na mesma nota como dó. Simplesmente damos um diferente nome à nota aparentemente igual. Portanto, para transpor por claves, memorizamos diferentes nomes de notas para as linhas e espaços do que aqueles que estamos acostumados a chamar nas mais comuns claves. Primeiro, parece difícil compreender depois de estarmos tão familiarizados somente com as claves de sol e de fá. No entanto só há mais duas claves necessárias para a transposição da trompa em Sib, Si e Dó; e há alguns truques que podem tornar o processo mais simples do que pensamos.

Trompa em C (comum)
(C em Alemão, Ut em Francês)

Esta transposição seria difícil de ler rapidamente através do sistema intervalar, pois teríamos que pensar uma quarta abaixo da nota escrita. Usando o sistema de claves, não estamos tão preocupados com os intervalos envolvidos. Para transpor em Dó, substitui-se a clave de sol escrita pela clave de fá na terceira linha,

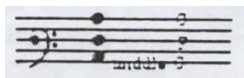


também conhecida como clave de barítono. É chamada de clave de fá porque a linha entre os dois pontos está na linha que se considera de fá. A chamada “bass clef” que é a nossa clave de fá mais comum também está no fá, mas notem que a linha entre os pontos é a quarta linha.

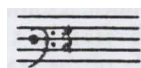


Relembrem-se que com a nossa nova clave de barítono, o fá está na terceira e não na quarta linha. Esta é a essência desta transposição visto podermos determinar qualquer nota contado para cima ou para baixo do “novo” fá. Naturalmente não nos é possível estar sempre a contar enquanto tocamos, podemos sim memorizar três,

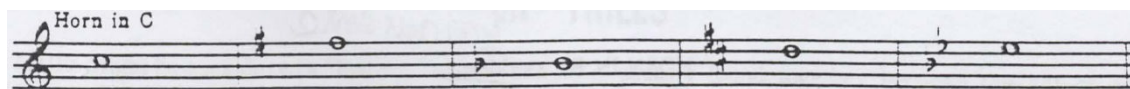
quatro notas que nos podem servir de notas “guia” para qualquer outro registo em que toquemos. Por exemplo, memorizem o seguinte:



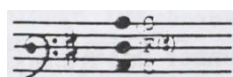
Quando estas notas estiverem absolutamente fixadas na nossa mente estamos praticamente preparados para transpor. A outra coisa que nos resta é ter em conta que em Dó temos um bemol incorporado na trompa. Como a armação de clave de Dó M não tem nem sustenidos nem bemóis, o trompista, para tocar trompa em Dó, tem a armação de clave mental de um bemol. Assim, pensar num sustenido a mais ou um bemol a menos do que a armação de clave a ser transposta aplica-se a este sistema de claves, tal como aconteceu no sistema intervalar. Claro que a esta armação de clave mental é adicionada qualquer sustenido/s e subtraído qualquer bemol/bemóis que apareçam na armação de clave, tal como acontecia na transposição por intervalos. Assim a nossa armação de clave mental para trompa em Dó será:



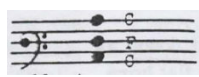
Relembrando as três notas “guia” e a nossa armação de clave, estuda os seguintes exemplos:



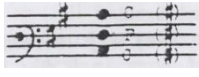
Primeiro, pensa: Primeiro, pensa Primeiro, pensa: Primeiro, pensa Primeiro, pensa



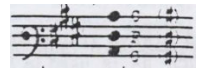
Depois pensa na nota sol, estando acima o fá#.
Mais tarde pensarás logo na nota como sol, simplesmente porque *fixaste* como nota sol.



porque o nosso sustenido mental mais o sustenido escrito fazem dois sustenidos. Reconhece a nota dó, pois é uma das notas “guias” memorizadas. Agora é dó#, devido ao facto de ter dois sustenidos na nossa armação mental.



Não há nenhuma armação de clave, porque a nossa armação de clave mental de um sustenido anula o bemol escrito. Assim a nota é um fá natural, uma das nossas notas “guia”, mas neste caso sem sustenido.



porque os dois sustenidos escritos mais o sustenido mental fazem três sustenidos. A nota é um lá, uma terceira acima do nosso fá memorizado, ou, se quisermos uma terceira abaixo do dó memorizado.



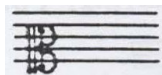
porque pensamos num bemol a menos do que o escrito. A nota antes de mais é o si, porque está abaixo da nossa nota dó memorizada, mas é bemol, pois o único bemol mental é o si.

Memorizando primeiro as notas “guia” (pode-se acrescentar outras notas que se queira), tem-se imediatamente um conhecimento das notas desta transposição; e é possível começar logo a praticar com trompa, contudo primeiro é aconselhável praticar devagar. Com um estudo constante, começa-se gradualmente a pensar nas notas nesta nova posição e não na sua relação com as notas “guia”. Quando assimilado, esta transposição tornar-se-á quase tão simples como na habitual clave de sol.

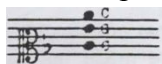
Trompa em B Flat (razoavelmente comum)
(B em Alemão, Si bémol em Francês)

Como a transposição em Sib é ligeiramente mais fácil do que em Si natural, deixem-me esclarecer primeiro as duas transposições em “Sib”. Trompa em Sib (edições alemãs referem-se somente como em B, tal como se referem ao B natural como H) é usualmente transposta abaixo para soar uma quinta abaixo do que a nota soaria em trompa em Fá. Quando é pedido para transpor em trompa em Sib ou o seu equivalente, trompa em Sib *basso*, é para baixo que o compositor pretende que se transponha. Se a parte indica trompa em Sib *alto*, o compositor pretende que se transponha uma quarta acima das notas que soariam em Fá, colocando numa oitava acima da mais usual transposição em Sib. Como o princípio é o mesmo de ambas as transposições, somente “pensando” na diferença de oitava, vou explicar a trompa em Sib e Sib *alto* simultaneamente.

Para isto temos que visualizar uma nova clave. É a clave de dó na segunda linha, também conhecido por clave de mezzo-soprano:

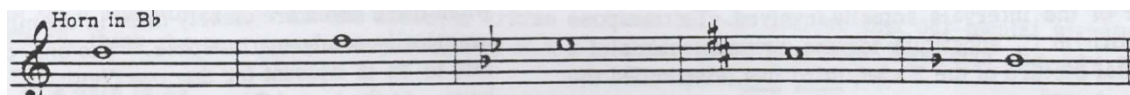


Embora seja uma clave que hoje em dia caiu em desuso, serve para o nosso propósito. Na linha do meio dos dois semicírculos é onde está o dó, por isso é que se chama clave de dó. Quando visualizamos esta clave, temos, como é óbvio, simultaneamente para a correta armação de clave. O trompista que toca em Fá, como sempre, tem menos um bemol ou mais um sustenido na parte escrita – no caso de ler em trompa em Sib – portanto, terá que ter a armação de clave mental de mais um bemol do que o que está escrito. A nossa pauta mental deverá de ser esta:



De novo, memorizemos as notas “guia” acima demonstradas e com suficiente conhecimento prático estaremos aptos para tocar esta transposição, embora não num tempo rápido, mas que se memorize com tempo as notas “guia” por nós próprios.

Exemplos:



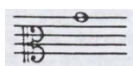
Primeiro, pensa	Primeiro, pensa	Primeiro, pensa	Primeiro, pensa	Primeiro, pensa
A nota a tocar é o sol, porque é uma das nossas notas “guia”. Tem em atenção que quando tocado em Sib <i>alto</i> soa a uma oitava acima.	Toca sib, porque fica a uma nota abaixo da nota “guia” dó. Como a nossa armação de clave mental contém um bemol, nós tocamos sib. Em trompa em Sib comum ou em Sib <i>basso</i> , soa o sib do meio da pauta. Trompa em Sib <i>alto</i> soa a uma oitava acima.	A nota é o lá, um tom acima do sol memorizado. O bemol mental mais os dois bemóis escritos fazem o total de três bemóis, um dos quais é o láb; por isso toca láb. Para trompa em Sib <i>alto</i> , a nota é o láb agudo.	A nota é o fá, uma nota abaixo da nota “guia” sol. A nossa armação de clave é um sustenido a menos do que o escrito, portanto, só o fá é que é sustenido. Por isso toca fá#. Em trompa em Sib <i>alto</i> , é claro, toca fá# na oitava acima.	Toca mib. A nossa nota fica a uma terceira acima da nossa nota “guia” dó e a uma terceira abaixo da nossa nota “guia” sol. O bemol escrito mais o nosso bemol faz com que tenhamos dois bemóis, afetando o mi. Trompa em Sib <i>alto</i> será necessário que a nota soa mib numa oitava acima.

Trompa em B (raramente)

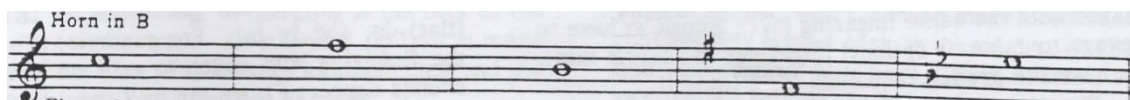
(H em Alemão, Si em Francês)

Trompa em Si (natural) é sempre transposta para baixo, pois não existe Si *alto*, tal como existe em Sib. No entanto, encontrar-se-á uma certa relação com o Sib *basso*. A mesma clave e procedimento serão usados como foram para a transposição de trompa em Sib exceto a armação de clave. Trompa em Si natural terá, claro, a armação de clave de seis sustenidos, pois cinco sustenidos são da armação de clave de Si M e mais um terá de ser acrescentado para compensar o bemol que está incorporado na trompa.

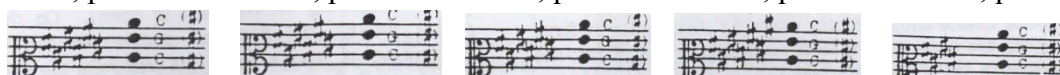
Uma forma fácil de relembrar esta transposição, é pensar na nota tocada “si”



como uma nota muito especial. No caso da trompa em Sib, esta é a única nota que é sempre bemol. Quando tocado em trompa em Si natural, continua a ser uma nota “especial”, a única nota que não pode ter sustenido. Lembrem-se que os nossos seis sustenidos são adicionados a qualquer sustenido que apareça escrito ou serão subtraídos de armações de clave escritos que tenham bemóis. Há uma muito reduzida probabilidade da armação de clave escrita de qualquer música ter alterações, pois esta trompa em Si só poderia ter sido usada por compositores clássicos. Estes não usavam armações de clave com alterações para trompa, tal como já tinha sido referido antes. O método descrito anteriormente de lembrar a nossa nota “si” sendo uma nota especial pode parecer uma forma pouco elementar de se pensar, mas funciona muito bem, e deve ser recordado que não é uma explicação formal desta transposição mas sim uma descrição de um atalho mental. Vamos considerar alguns exemplos:



Primeiro, pensa Primeiro, pensa Primeiro, pensa Primeiro, pensa Primeiro, pensa



A nota é fá, uma nota abaixo da nota sol memorizada. Tal como sabemos temos que tocar todas as notas sustenidos menos o si, o nosso fá é tocado como fá#.	A nota é o si, uma nota abaixo da nota “guia” dó. Como colocamos sustenidos em todas as notas exceto no si, toca-se si natural.	A nota é o mi, uma terceira abaixo da nota “guia” sol (ou uma terceira acima da nota “guia” dó). Como colocamos sustenidos em todas as notas exceto o si, o mi é sustenido. Toca mi#, que é a mesma nota que fá.	A nota é uma nota abaixo da nota dó memorizada, portanto é o si. O sustenido escrito mais os seis sustenido fazem sete. É fácil de pensar assim, pois todas as notas são sustenidos, incluindo o si. Por isso toca si#.	A nota é o lá, uma nota acima da nota sol memorizada. Só temos de pensar em quatro sustenidos devido ao facto dos dois bemóis escritos, assim ficamos com lá natural.
---	--	---	---	--

Todas as transposições descritas anteriormente são aquelas que o trompista usa. A habilidade de tocar estas transposições só melhora com a prática. Esta é talvez uma das poucas fases do estudo que não interfere no estudo regular – pois não cansa os lábios; de facto, nem sempre requer a presença do instrumento. Pega-se

num pequeno livro de música – qualquer música. As canções são excelentes para este propósito. Quando se tem uns minutos, talvez no autocarro, comboio ou simplesmente quando se está a descansar, olhe para a música. Determine qual a transposição que irá praticar. Recorde qual o sistema intervalar ou o sistema de claves que usará, determine a armação de clave mental, e depois, devagar, diga os nomes das notas transpostas silenciosamente para si próprio. Até pode fazer a dedilhação correta para que depois seja mais fácil tocar. Este trabalho mental pode ser a alma de aprender a transpor, no entanto também deverá de haver prática com a trompa para ganhar coordenação e fluidez. Algumas edições de alguns livros do Kopprasch recomendam diferentes transposições para cada estudo, e, são excelentes materiais de prática. Todos os estudos lentos podem ser transpostos para várias transposições. Use os estudos agudos para transposições mais graves e estudos graves para transposições mais agudas para que seja possível tocar na nova transposição. Como é óbvio, não negligencie os excertos de orquestra que estão em várias transposições, pois afinal de contas, é por essa razão que estudamos este tema!

PLAYING THE HORN BARRY TUCKWELL

Para um iniciante, a transposição é um mistério. Para o trompista, é uma das tarefas mais fáceis pois é somente uma questão de cálculo.

Nos tempos em que as trompas ainda não tinham válvulas, era costume as partes de trompa estarem em Dó M. Por outras palavras, escrever dó numa trompa em Mib soaria a um mib, escrever dó numa trompa em Ré soaria a um ré, e por aí em diante.

Hoje em dia toda a música é escrita para trompa em Fá. Esta foi considerada a mais satisfatória, principalmente porque evita as necessidades constantes de mudança de clave e/ou a adição de muitas linhas suplementares.

Muitas obras do século XIX e inícios do século XX, no entanto, eram escritas para outras roscas, mas cromáticas. Portanto, o trompista precisa de desenvolver a sua competência na transposição. A meu ver a melhor forma para desenvolver esta técnica é tocar inicialmente simples melodias, tais como hinos, em diferentes tonalidades, progredindo gradualmente para músicas mais complicadas. Quando se está a tocar as melodias, olhar sempre para as notas escritas; não tocar por ouvido pois derrotará o propósito.

Aqui temos algumas dicas sobre como pensar em transposições que para mim são úteis:

1. Partes de trompa em Mib e Sol podem ser simplesmente transpostas movendo mentalmente cada nota para cima uma linha ou um espaço para partes de trompa em Sol, ou transpor para baixo uma linha ou um espaço no caso de trompa em Mib.
2. Partes de trompa em Mi podem ser lidas como se fossem em Fá, inserindo mentalmente um bemol antes de cada nota. Desta forma partes de trompa em Fá# podem ser lidas também em fá mas com um sustenido antes de cada nota.
3. Há um curioso truque que pode ajudar na leitura das partes em Lá e Láb. Ambos podem ser lidos em Fá mas em clave de fá (na quarta linha). Para Lá *basso* e Láb *basso* é necessário transpor uma oitava acima e para Lá e Láb *alto* duas oitavas acima.
4. Trompistas experientes em usar clave de dó podem substituir a clave de alto para partes de trompa escritas em Sol e clave de tenor para partes de trompas em Mib.

Restam-nos cinco transposições (Ré, Réb, Dó, Si, Sib) que só podem ser aprendidas através de familiarização. De todas as transposições Fá#, Réb e Si são talvez aquelas que são menos usadas, mas não podem ser negligenciadas tal como é visível no próximo exemplo da 2ª Sinfonia de Brahms.

Horn in B
Adagio

The first section of the score is for Horn in B, Adagio. It consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff ends with a *dimin.* (diminuendo) marking. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and ends with a *dimin.* marking.

Horn in F
Adagio

The second section of the score is for Horn in F, Adagio. It also consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and ends with a *dim.* marking.

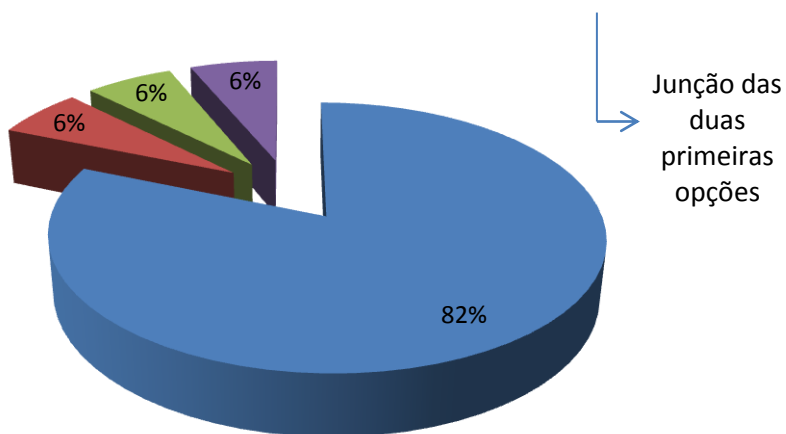
Anexo 20 – Inquérito

O objetivo deste inquérito foi o de conhecer as opiniões, rotinas pedagógicas de professores de trompa a nível nacional sobre a transposição, no sentido de melhorar sempre que necessário as metodologias de ensino permitindo que diferentes alunos possam ver a transposição como um divertimento e não como um complexo exercício cerebral e auditivo. Foi pedido aos inquiridos para selecionarem uma opção (de entre as apresentadas). Verificou-se que 17 trompistas responderam ao inquérito, obtendo um leque de respostas muito diversificadas.

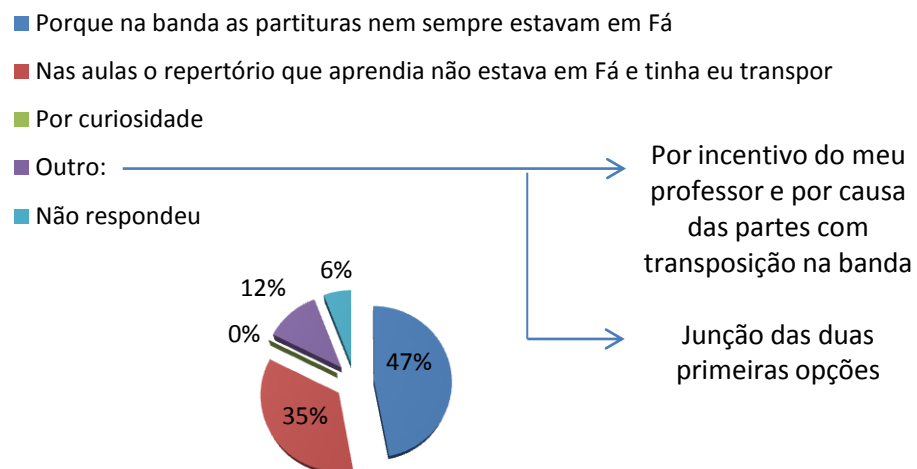
Inquérito

De que forma aprendeu a transpor?

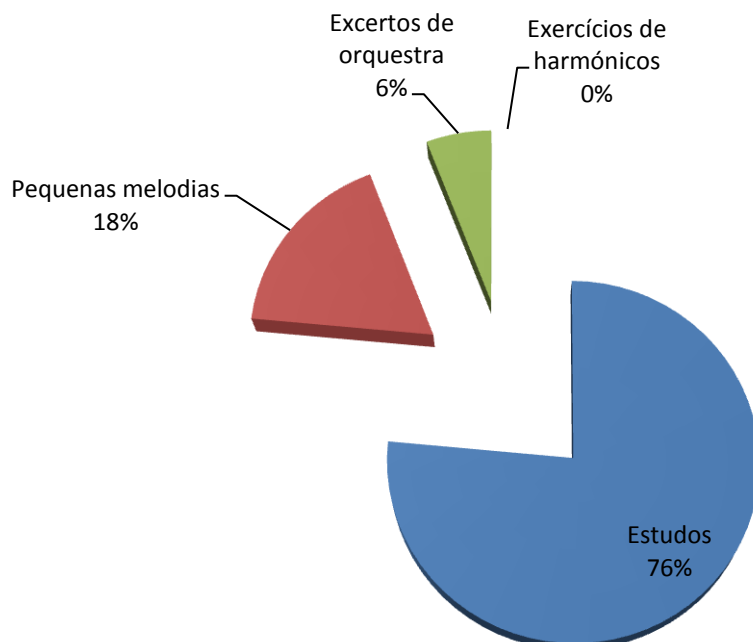
■ Por relatividade ■ Por claves ■ Por dó móvel ■ Outro:



Por que razão começou a transpor?

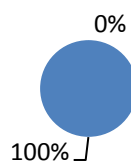


Com que exercícios é que iniciou o processo de aprendizagem da transposição?



Resultou?

■ Sim ■ Não



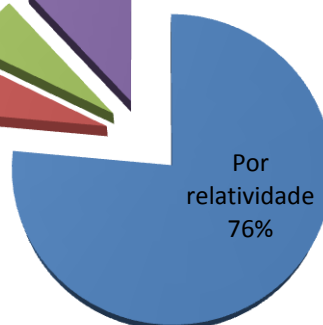
Como é que introduz/introduziria a transposição?

Usa mais do que uma forma de pensar na transposição?
12%

Por dó móvel
6%

Por claves
6%

Outro:
0%

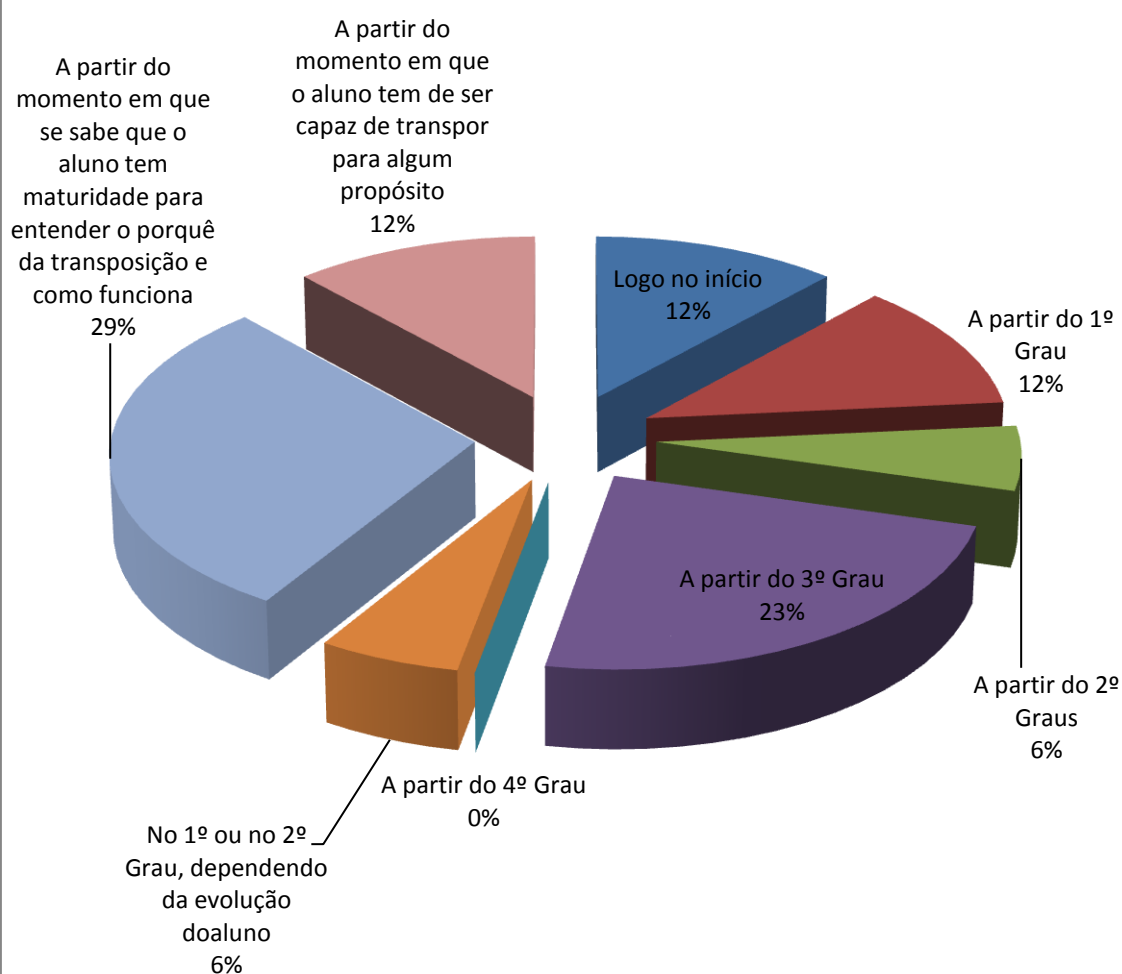


Se assinalou a resposta "Usa mais do que uma forma de pensar na transposição", indique quais:

Por relatividade e por claves

Por relatividade quando se trata de graus conjuntos e por claves quando há saltos

A partir de quando é que introduz/introduziria a transposição na aprendizagem do aluno?



Que processo é que utiliza/utilizaria na introdução da transposição?

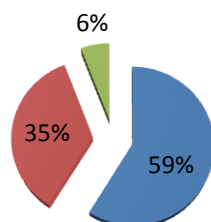
■ Explica brevemente como funciona e a necessidade da transposição, e, marca trabalhos de casa para que o aluno automatize o processo

■ Dedica, se possível, algumas aulas para estudar e ajudar o aluno na transposição

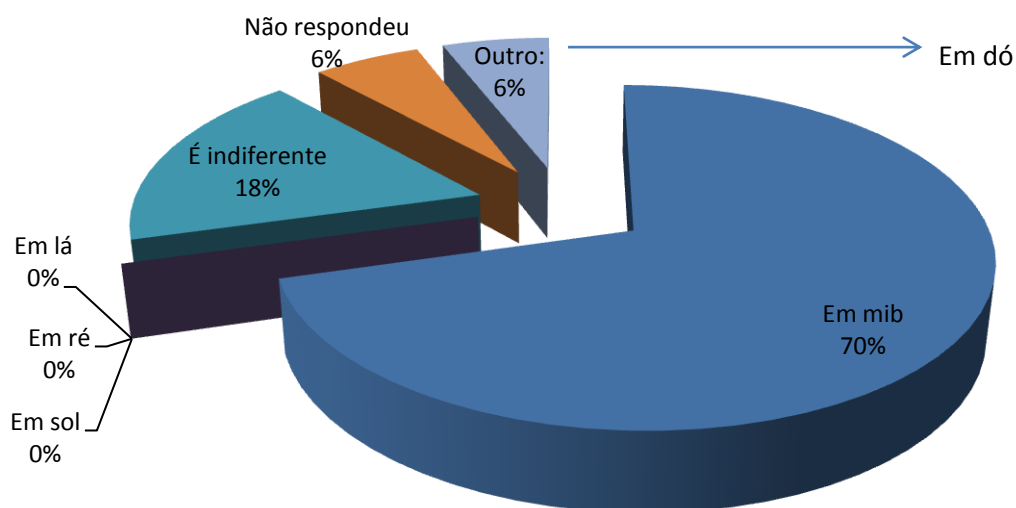
■ Outro:



Junção das
duas
primeiras
opções



Com que transposição acha que o processo deve ser iniciado?

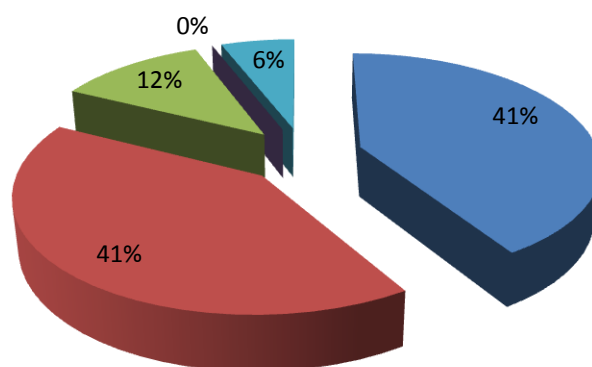


Que tipo de exercícios utiliza/utilizaria para iniciar a aprendizagem da transposição?

- Introduz um estudo pedindo ao aluno que transponha sem este conhecer o estudo
- Escreve uma breve melodia e pede ao aluno que toque em Fá e que depois transponha
- Exercícios de harmónicos para que o aluno entenda como funciona uma trompa natural, já que a transposição e a trompa natural estão interligados
- Com excertos de orquestra mais conhecidos (pois se o aluno conhece o excerto aperceber-se-á certamente quando não estiver a tocar as notas certas)
- Outro:

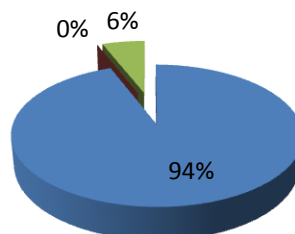


Primeiro escreve na pauta para perceber o processo e mecanizar a transposição



No geral acha que o processo que assinalou funciona?

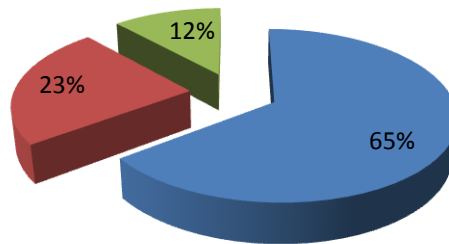
■ Sim ■ Não ■ Depende



Depende do interesse que o aluno demonstra e do seu estudo individual

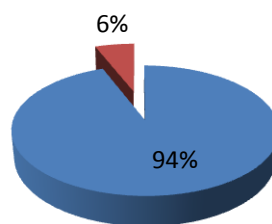
Como incentiva/incentivaria o aluno a estudar transposição?

- Explica a necessidade da transposição
- Demonstra, se tem oportunidade, o funcionamento da trompa natural
- Marca trabalhos de casa que assentem na transposição

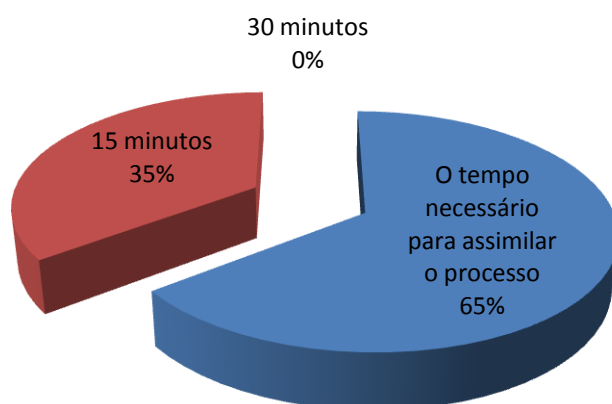


Acha que o processo de leitura por transposição deve ser feito com diferentes exercícios, aumentando gradualmente o nível de dificuldade (utilizando transposições mais afastadas de Fá)?

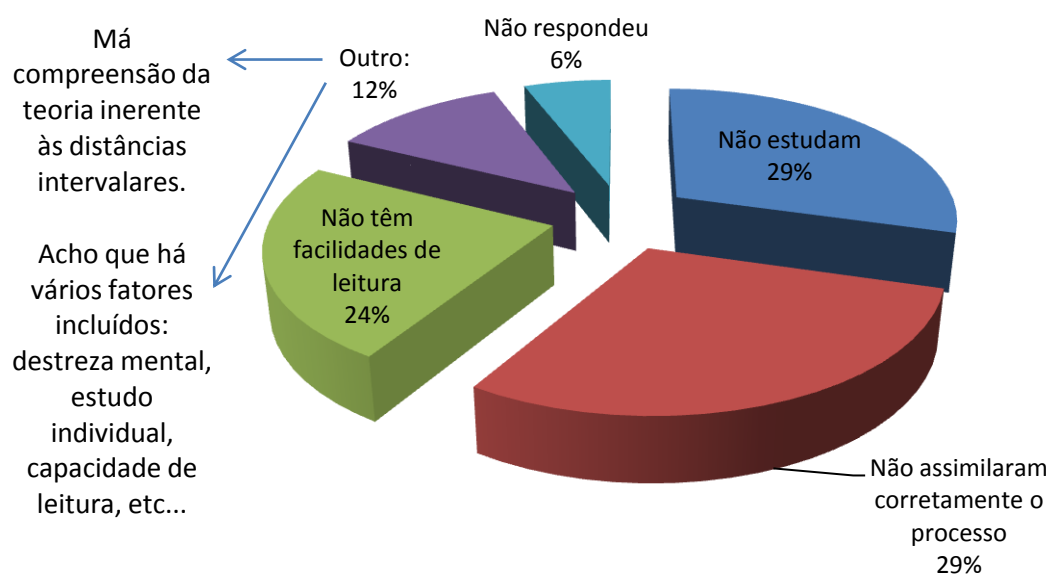
■ Sim ■ Não



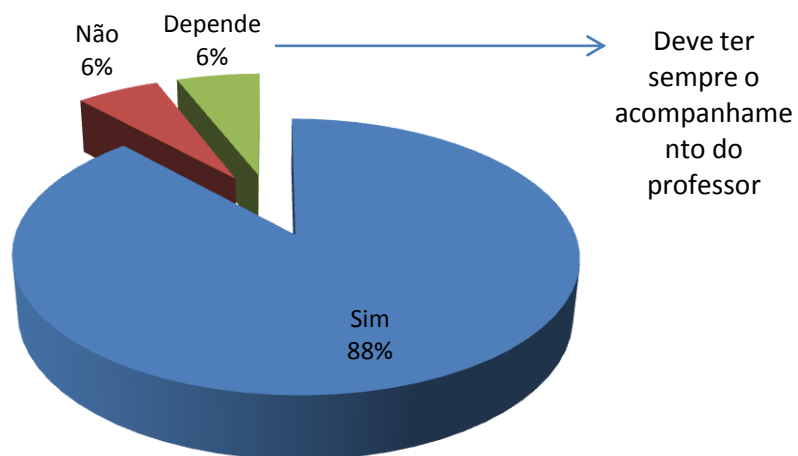
Quanto tempo acha que um aluno deve estudar transposição por dia?



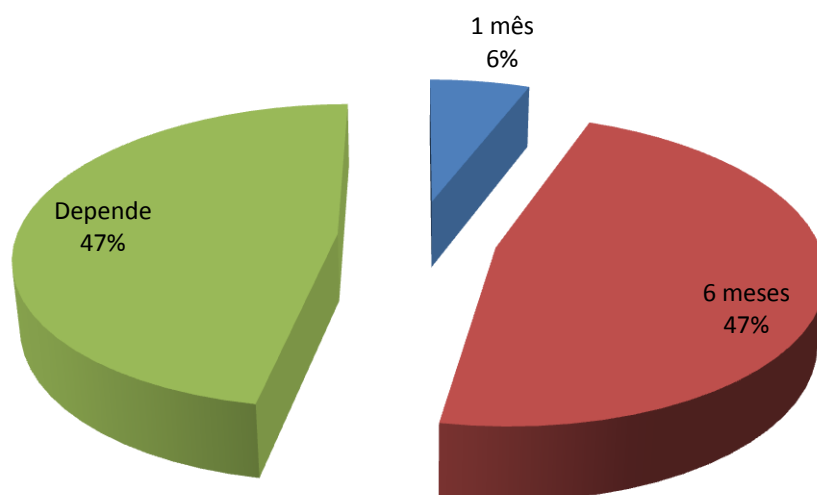
Porque é que há alunos que não obtêm bons resultados na automatização da transposição, tratando-se por vezes de simples processos de repetição?



Acha que a transposição deve ser um processo mais autónomo?



Quanto tempo acha que um aluno demora a assimilar a transposição fluentemente?



Se respondeu depende, explique porquê.

Depende da capacidade cognitiva/mental de cada aluno

Depende do estudo diário do aluno

Depende do volume de trabalho do aluno

Depende da capacidade do aluno e do tempo de estudo que dedica à transposição

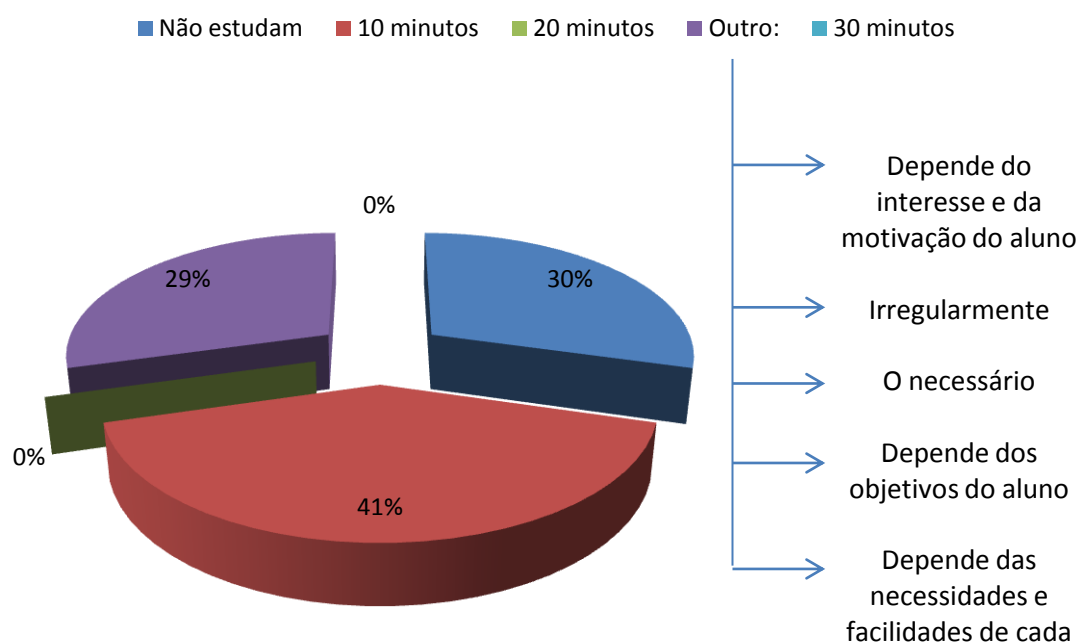
Depende da capacidade do aluno e do tempo de estudo que lhe dedica

Depende sempre das dificuldades de cada indivíduo

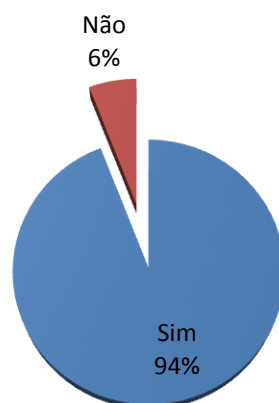
Depende do grau de maturidade do aluno, do estudo diário, entre outros fatores

Numa única aula o aluno pode ficar a compreender o processo da transposição. Três meses para transpor fluentemente numa única transposição. Alguns anos para todas as transposições na trompa

Quanto tempo acha que os alunos estudam transposição por dia?

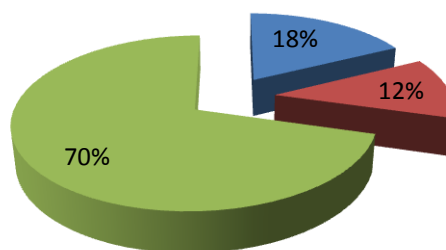


Acha que tempo e qualidade de estudo estão interligados no sucesso da aprendizagem e na automatização do processo da transposição?



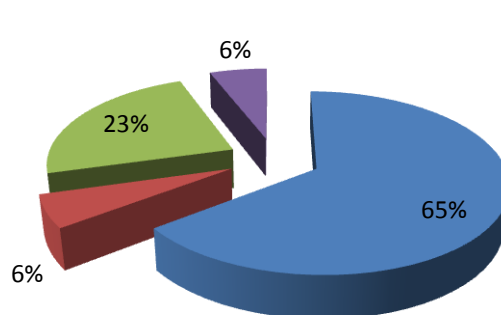
De que forma é que o aluno se torna eficiente na transposição?

- Estuda (repetição do processo com diferentes exercícios e com diferentes transposições)
- Maturidade (compreensão do processo)
- Junção dos dois fatores



Acha importante que trompistas já formados (mínimo com licenciatura) dediquem tempo ao estudo da transposição?

- Sim
- Não
- Só quando a vida profissional assim o exigir
- Outro:



↓
Acho que a transposição é um talento que depois de adquirido não é preciso estudo constante para o manter

A TRANSPOSIÇÃO NA TROMPA

**PARA TODOS AQUELES QUE QUEREM COMPREENDER MELHOR
A TRANSPOSIÇÃO**

Dorottya Vig
Nº Iconográfico: 61418
Ano letivo 2012/2013

ÍNDICE

O que é a transposição?	116
Porque é que temos de transpor?	116
O que é que a transposição tem a ver com a trompa natural?	116
Como era a escrita para trompa natural?	117
Como funcionam as roscas?	117
Quais as transposições que existem?	117
Como é que se sabe quando transpor para cima ou quando para baixo?	118
O que significa a expressão “a trompa está afinada em fá”?	119
Porque é que não se facilita transpondo tudo para Fá?	119
Seria mais fácil se estivesse tudo escrito em Fá sem que fosse necessário o trompista transpor?	119
O que significa um concerto estar em Mib?	120
Quais os instrumentos transpositores?	120
Questão da afinação da trompa fá/sib.....	121
Para que é que devo aprender a transpor?	121
De que forma é que um aluno deve pensar sobre a transposição?	121
Que formas de pensar é que existem na transposição?	122
Como pensar por relatividade?	122
Como pensar por claves?	122
Diferentes designações das transposições na partitura.....	124

O que é a transposição?

Transposição significa “dar outro nome à nota que lemos”. Significa também, como consequência, uma mudança de armação de clave de uma música, de modo que a versão alterada em termos intervalares seja exatamente a mesma mas noutra tonalidade. Na prática trata-se de tocar a passagem/música num tom diferente da escrita.

Porque é que temos de transpor?

A razão pela qual temos que transpor remonta às primeiras composições em que a trompa foi usada na orquestra. Nessa altura a trompa era um instrumento limitado, tendo como base a série de harmónicos. Dependendo da tonalidade da obra o trompista tinha de colocar a rosca (também conhecida como volta ou tubo) certa para poder tocar os harmónicos da tonalidade em que estava a obra. Devido à evolução de um instrumento muito simples para um instrumento cromático, a fabricação das roscas deixou de ser necessária. O desuso da trompa natural e a adoção da trompa cromática fez com que fosse necessário ao trompista transpor todas as partes que não estivessem em fá, por ser esta a afinação das trompas cromáticas.

O que é que a transposição tem a ver com a trompa natural?

A trompa natural é considerada um dos antepassados da trompa cromática, que se caracteriza pela ausência de válvulas. A trompa natural consiste num bocal, numa campânula e num tubo longo enrolado sobre si mesmo e que, com a colocação de diferentes tamanhos de roscas alterava a tonalidade do instrumento pois cada rosca produz a série de harmónicos a partir de uma determinada nota. Se a trompa natural não tivesse evoluído primeiro para trompa de pistões e depois para trompa de válvulas, hoje não teríamos que transpor, pois bastava-nos pôr a rosca pedida na obra.

Como era a escrita para trompa natural?

A trompa foi pela primeira vez utilizada em orquestra por Lully em 1664 na música de cena para a comédia “A Princesa de Élide” de Molière. A partir de então a trompa passou a integrar cada vez com mais regularidade a orquestra, tendo tido nos primeiros séculos um papel de reforço da harmonia. No entanto, com o seu desenvolvimento os compositores passaram a dedicar-lhe partes mais independentes. Até ao início do século XX era usual escrever-se tradicionalmente sem alterações na armação de clave, colocando-se uma anotação sobre a indicação de andamento ou muitas sobre a própria passagem. Por exemplo: Trompa em Ré (rosca de Ré).

Como funcionam as roscas?

As roscas variavam conforme o tamanho do tubo, denominado por roscas, voltas ou tubos. Cada trompa natural tem uma série de roscas todas com tamanhos diferentes. Dado que cada rosca produz a série de harmónicos a partir de uma determinada nota, o trompista colocava a rosca pedida na partitura e lia normalmente as notas que estavam escritas na partitura. Hoje em dia a nossa trompa é cromática e por isso não precisamos de roscas, no entanto todas as transposições terão de ser feitas pelos trompistas.

Quais as transposições que existem?

O trompista direciona o seu estudo de transposição a partir de Fá. É possível encontrar anotações de trompa em Mi, Mib, Ré, Réb, Dó, Si, Sib, Fá#, Sol, Láb e Lá. No entanto as mais usuais são as de Mi, Mib, Ré, Dó, Sib, Lá e Sol, mas o trompista de hoje em dia com a sua trompa cromática tem de estar preparado para tocar em qualquer transposição. Como exemplo, descrevo as transposições presentes na ópera “A Flauta Mágica” de W. A. Mozart: Mib, Dó, Sol, Mib, Sib *alto*, Sol, Mib, Sol, Fá, Dó, Sol, Fá, Mi, Ré. Fá, Mib, Fá, Sol e Mib.

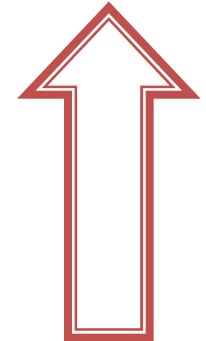
Como é que se sabe quando transpor para cima ou quando para baixo?

Transposições que são realizadas para baixo são: em Mi, Mib, Ré, Réb e Si. As transposições que se transpõem para cima são: em Fá#, Sol, Láb e Lá. As transposições possíveis em ambas as direções são: em Dó, Sib, estando escrito por exemplo do *alto* ou do *basso*. Geralmente quando não está especificado se é *alto* ou *basso* transpõe-se para baixo (*basso*).



Parte da trompa em:	Tocada numa trompa em fá
Sib <i>basso</i>	5ª perfeita inferior
Si <i>basso</i>	5ª diminuta inferior
Dó <i>basso</i>	4ª perfeita inferior
Réb	3ª maior inferior
Ré	3ª menor inferior
Mib	2ª maior inferior
Mi	2ª menor inferior

Parte da trompa em:	Tocada numa trompa em fá
Fá#	2ª menor superior
Sol	2ª maior superior
Láb	3ª menor superior
Lá	3ª maior superior
Sib <i>alto</i>	4ª perfeita superior
Si <i>alto</i>	4ª aumentada superior
Dó <i>alto</i>	5ª perfeita superior



O que significa a expressão “a trompa está afinada em fá”?

Significa que a nota dó na trompa corresponde a um fá nos instrumentos que estão afinados em dó, como é o caso, por exemplo, do piano. O dó3 na trompa corresponde ao fá3 do piano.

Porque é que não se facilita transpondo tudo para Fá?

Muitos compositores seguiram o conselho de Richard Strauss que em 1905 sugeriu que se escrevesse sempre que possível em Fá. Existem algumas editoras que republicaram as obras na tonalidade original e também em Fá, dando a opção ao trompista de escolher que partitura tocar. Se nas peças para trompa e em partituras de orquestra por vezes há a possibilidade de ver as partituras transpostas para fá, muitos trompistas de orquestra preferem tocar pelas partituras originais, pois nem sempre há partituras transpostas e assim exercitam a leitura com transposição.

Seria mais fácil se estivesse tudo escrito em Fá sem que fosse necessário o trompista transpor?

Depende de cada trompista, pois é possível que uns prefiram tocar sem qualquer armação de clave mas transpondo e outros que para evitar transposições preferem ter a partitura com alterações. Por isso é que existe por vezes a possibilidade de se optar por uma partitura ou por outra. Por exemplo, Richard Strauss, em 1945, apesar de ter afirmado para escrever sempre que possível para trompa em Fá, continuou a escrever para trompa em Mi quando as tonalidades tinham muitos sustenidos escritos para a trompa, tal como é visível em muitos dos seus poemas sinfónicos. O segundo Concerto para Trompa foi composto em 1942 e Strauss optou por escrever para trompa em Mib.

O que significa um concerto estar em Mib?

Estar em Mib significa que a tonalidade dos instrumentos não transpositores, a maior parte da orquestra, é de Mib maior. Mas também significa que o trompista tem de ler em Mib, ou seja, a uma 2ª maior abaixo das notas escritas na sua partitura. A mesma situação acontece por exemplo quando a partitura da trompa está em Lá, o que significa que a tonalidade do som real é de Lá Maior e que nós, trompistas, temos de contar a relação da nossa trompa em Fá para Lá (3ª maior) e tocar a uma 3ª maior acima todas as notas que vemos na partitura.

Quais os instrumentos transpositores?

Os instrumentos transpositores são aqueles que não estão afinados em dó (como qualquer instrumento da família das cordas por exemplo). O dó num violino é o mesmo dó (som) na viola ou no violoncelo, embora soem em oitavas diferentes. No entanto um dó para um violino não é um dó na trompa, pois enquanto o violino está afinado em dó, a trompa está afinada em fá. Nas orquestras de hoje em dia nas madeiras e metais cada naipe tem uma série de instrumentos diferentes e cada instrumento tem afinações diferentes: corne inglês, clarinete e trompete.

O facto de estes instrumentos estarem em diversas afinações faz com que não haja a necessidade de transpor, visto os fabricantes construírem estes instrumentos em várias tonalidades. Infelizmente a trompa é o único instrumento que tem necessidade fulcral para transpor, pois a trompa não é fabricada com diferentes afinações, somente em fá.

Questão da afinação da trompa fá/sib.

Deve-se ter em atenção o facto de muitas vezes ouvirmos falar de trompas em fá ou sib e em trompas duplas, em fá e sib, que nada têm a ver com a necessidade de fá ter que se transpor uma 5ª Perfeita para baixo e sib uma 2ª Maior para baixo a partir da nota dó. O facto de a trompa ser afinada em fá ou em sib tem a ver com o comprimento dos tubos, ou seja, carregando a chave de fá é possível tocar harmónicos mais graves do que em sib, devido ao facto do tubo de fá ser mais comprido do que o de sib.

Para que é que devo aprender a transpor?

A maior parte dos alunos têm necessidade de transpor, hoje em dia normalmente em primeiro lugar, nas bandas filarmónicas. Pois grande parte das marchas de rua e de procissão estão escritas em Mib. No entanto a principal razão de aprendermos a transpor é a de nos habituarmos à leitura com transposição de uma obra orquestral. Desta forma ficamos familiarizados com este processo de leitura de modo a que dificuldades de leitura não prejudiquem uma boa performance.

De que forma é que um aluno deve pensar sobre a transposição?

O aluno não deve ficar apavorado com o início do estudo da transposição; deve de pensar que com estudo e experiência a transposição tornar-se-á um dos seus menores problemas. Ao ler na clave de fá, já se está automaticamente a transpor! Deve pensar que é um excelente exercício mental pois trata-se de dar outro nome às notas que vemos.

Que formas de pensar é que existem na transposição?

Existem duas formas de pensar na transposição: por relatividade ou por claves.

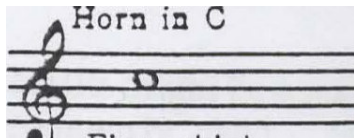
Como pensar por relatividade?

Pensar por relatividade significa pensar por intervalos. A partir do momento em que vemos uma partitura cuja tonalidade é a de Dó Maior e tem uma anotação de “trompa em Ré” temos que calcular mentalmente qual a relação da nossa trompa em fá para ré (3ª menor para baixo) e teremos que fazer as mesmas contas no sentido de sabermos com que tonalidade mental teremos que tocar: uma 3ª menor abaixo de Dó Maior é Lá Maior. Ou seja a nossa armação de clave mental será Lá Maior e teremos de ler todas as notas uma terceira abaixo das notas escritas. Todos os acidentes que aparecem na partitura são também acidentes na nossa armação de clave mental.

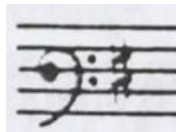
Como pensar por claves?

Para pensar por claves mantemos as notas tal como elas estão, no entanto, imaginamos uma clave diferente para cada transposição. Os alunos que estão habituados em ler em claves diferentes em outras disciplinas não deverão ter dificuldades em pensar por claves. É possível usar esta forma de pensar para intervalos mais afastados de fá, pois ler intervalos maiores que 3ª é muito mais complicado. Isto porque as notas que estão em espaços ficam em linhas e vice-versa, sendo que pode resultar num processo lento de leitura. Se estamos habituados a ler na clave de sol e de fá, só temos de aprender duas novas claves para transposições em Dó, Sib e Si.

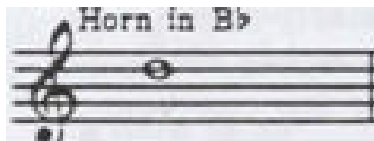
Clave de fá na 3ª linha para transposições em Dó:



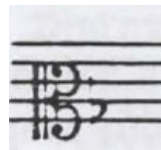
A nossa clave e
correspondente
armação de clave
será:



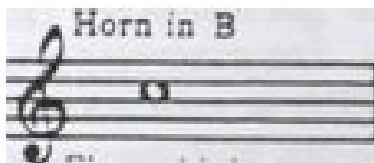
Clave de dó na 2ª linha para transposições em Sib:



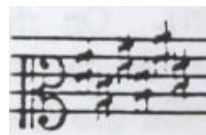
A nossa clave e
correspondente
armação de clave
será:



Clave de dó na 2ª linha para transposições em Si:



A nossa clave e
correspondente
armação de clave
será:



Diferentes designações de transposições anotadas na partitura

Geralmente nas partituras as transposições estão em inglês, alemão ou francês, tal como demonstra a tabela seguinte.

Português	Inglês	Alemão	Francês
Trompa em Mi	E	E	Mi
Trompa em Mib	E flat	Es	Mi bemol
Trompa em Ré	D	D	Ré
Trompa em Réb	D flat	Des	Ré bemol
Trompa em Dó	C	C	Ut

Trompa em Si	B	H	Si
Trompa em Sib	B flat	B	Si bemol
Trompa em Fá#	F sharp	Fis	Fá diése
Trompa em Sol	G	G	Sol
Trompa em Láb	A flat	As	La bemol
Trompa em Lá	A	A	La